
A
000 460 028 4
UC SOUTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY



LES

ANCIENS PEINTRES FLAMANDS

LEUR VIE ET LEURS ŒUVRES

PAR

J. A. CROWE ET G. B. CAVALCASELLE

TRADUIT DE L'ANGLAIS

PAR

O. DELEPIERRE

Membre de la Société des Antiquaires et des Philobiblon de Londres, etc.

ANNOTÉ ET AUGMENTÉ DE DOCUMENTS INÉDITS

PAR

ALEX. PINCHART ET CH. RUELENS

TOME II

BRUXELLES

F. HEUSSNER, LIBRAIRE

16, Place Sainte-Gudule

1863

LES ANCIENS PEINTRES FLAMANDS.

BRUXELLES. — EM. DEVROYE, IMP. DU ROI.

LES

ANCIENS PEINTRES FLAMANDS

LEUR VIE ET LEURS ŒUVRES

PAR

J. A. CROWE ET G. B. CAVALCASELLE

TRADUIT DE L'ANGLAIS

PAR

O. DELEPIERRE
Membre de la Société des Antiquaires et des Philobiblon de Londres, etc

ANNOTÉ ET AUGMENTÉ DE DOCUMENTS INÉDITS

PAR

ALEX. PINCHART ET CH. RUELENS

TOME II

BRUXELLES
F. HEUSSNER, LIBRAIRE
16, Place Sainte-Gudule

1863

CHAPITRE XII.

LES CONTEMPORAINS DES VAN EYCK.

Lorsque Jean Van Eyck devint *varlet de chambre* de Philippe le Bon, un changement se fit dans la position des peintres attachés au duc de Bourgogne.

En même temps que l'art était honoré dans leur personne par un accroissement de considération et d'appointements, on abandonna les travaux communs de la cour, la confection des étendards, des pennons et des bannières, à des peintres subalternes. Lorsque Jean Malouel mourut en 1415, il fut remplacé par Bellechose de Brabant[1]. Celui-ci toutefois fut exclu-

[1] « Henri Bellechose de Brabant, paintre de monseigneur le duc, aux gages de huit gros par jour, par lettres datées du 5 avril 1419. » (De Salles, *Mémoires pour servir à l'histoire de France*, etc., p. 242.)

sivement employé en Bourgogne et n'est connu que pour avoir peint, pour le couvent des chartreux de Dijon, deux tableaux d'autel représentant des scènes de la vie de *saint Denis* et de celle de la *Vierge*[1].

En Flandre Jean le Voleur était le collègue de Jean Malouel, en qualité de *peintre* et de *varlet de chambre;* il remplissait un poste d'honneur au château du duc à Hesdin. Le talent de Jean le Voleur consistait à peindre des étendards, des pennons et des bannières. A sa mort, en 1417, il fut remplacé, comme gouverneur de Hesdin, par Hue de Boulogne.

Colin ou Colard le Voleur, fils de Jean, fut employé pendant plusieurs années, en la même qualité que son père. Le château de Hesdin était parmi ses résidences, une de celles que Philippe le Bon affectionnait le plus. Il allait s'y reposer du tracas des affaires, profitant de ses courts moments de loisir, pour s'adonner en liberté à ses amusements favoris. Ce séjour contrastait singulièrement avec le château de Louis XI, près de Tours, dont les environs recélaient, comme on le sait, des piéges nombreux et des engins de mort destinés à saisir ou à estropier les passants. Ce n'est pas que le château de Hesdin ne fût aussi criblé de trappes et de bascules que nos théâtres modernes : mais elles avaient ici un but fort inoffensif, elles ne servaient qu'à l'exécution de ces farces, parfois grossières, qui faisaient le fond de la plaisanterie au moyen âge et qui ne pouvaient convenir assurément qu'aux robustes constitutions de cette époque. Quelques exemples, pris dans les documents contemporains, nous en donneront un échantillon. Un étranger sortait d'une galerie

---

[1] De Laborde, *les Ducs de Bourgogne*, Preuves, t. Ier, Introduction, p. LXXIX, note.

pour entrer dans une salle voisine; tout à coup une figure en bois lui barrait le passage en vomissant un large filet d'eau, le promeneur saisi et mouillé jusqu'aux os devenait alors le plastron des railleries de la société. Quelquefois on poussait le jeu plus loin; une rangée de brosses surgissaient autour du patient et le barbouillaient en un clin d'œil de blanc, de noir, ou de toute autre couleur.

Il y avait aussi des figures mécaniques assez puissantes pour saisir un homme et le rouer de coups.

Au milieu de la grande galerie, il existait une trappe, et tout auprès une figure d'ermite prédisant l'avenir. Les dames surtout devenaient ses victimes. Au moment où elles s'en approchaient pour le consulter sur ce qui devait leur arriver, le plafond s'ouvrait et il en tombait un torrent de pluie; puis des coups de tonnerre précipités se faisaient entendre, accompagnés d'éclairs, et enfin la neige succédait à la pluie. Pour se mettre à l'abri de la tempête, on cherchait un refuge dans une grotte voisine; mais soudain le parquet s'effondrait, l'on était précipité sur un sac de plumes. On vous permettait alors de vous échapper, sans autre accident. Le château de Hesdin était rempli de ces sortes de surprises. Dans la grande galerie il y avait encore, outre la trappe dont nous venons de parler, un pont qui faisait tomber à l'eau ceux qui avaient l'imprudence de le traverser. En plusieurs endroits, il suffisait de toucher un ressort pour en faire jaillir des jets d'eau; six grandes figures, placées dans le corridor, étaient munies d'un secret analogue. A l'entrée de la grande galerie, on était inondé par l'eau qui jaillissait de huit jets en même temps que trois autres tuyaux vomissaient des bouffées de farine qui se mêlait au liquide. Si la personne effrayée se préci-

pitait vers la fenêtre pour l'ouvrir, un nouvel automate se dressait devant elle, l'inondait de plus belle, et refermait la croisée. Le regard était attiré par un magnifique Missel déposé sur un pupitre : le curieux en s'en approchant était couvert de suie ou de poussière. Au même instant des miroirs réfléchissaient sa figure avec mille déformations grotesques et, tandis que la victime s'étonnait de se voir ainsi toute noircie, des jets de farine la saupoudraient aussitôt de la tête aux pieds.

Le plus compliqué de tous ces engins réunissait seul presque tout les genres de surprises. Un homme déguisé s'élançait au milieu de la galerie, effrayant la société par ses cris. Ceux qui se trouvaient dans les salles voisines accouraient au bruit, et aussitôt un grand nombre d'autres figures déguisées paraissaient armées de bâtons, et pourchassaient pêle-mêle tout le monde vers le pont d'où ils tombaient dans l'eau.

Tels étaient les grossiers passe-temps des princes et de nos aïeux au xve siècle.

Colard le Voleur était l'inventeur de toutes ces machines, pour lesquelles le duc le gratifia d'un somme de 1,000 livres. Toutefois son occupation habituelle, ainsi que celle de Hue de Boulogne, était de peindre des bannières et des pennons.

En 1443, le nom de Colard le Voleur disparaît des comptes de la cour. Hue de Boulogne mourut en 1449; son fils Jean de Boulogne lui succéda en qualité de *paintre et varlet de chambre;* mais la place de gouverneur de Hesdin fut donnée à Pierre Coustain qui prit le titre de *Paintre des Princes,* qu'on lui donne en 1450 dans les registres de la corporation de Saint-Luc.

Pierre Coustain et Jacques Hennecart étaient *paintres de Monseigneur* et directeurs *des entremetz,* à Bruges, lorsque Charles le Téméraire s'y maria en 1468 [1]. Olivier de la Marche nous a laissé une description brillante de ces *entremetz,* dans ses *Mémoires* [2].

Il décrit avec enthousiasme les fameux lions qui rugissaient si bien, sans effrayer la compagnie, et les belles bergères qui tournaient si élégamment des compliments à la jeune princesse; mais il oublie de s'occuper des beaux-arts, et dédaigne les tableaux. Il se rappelle qu'il y eut plus de dix *histoires* représentées dans les rues qui conduisaient au palais; mais les sujets lui en sont échappés, à l'exception d'Adam et Ève au paradis, et du mariage d'Alexandre et de Cléopâtre(!). Il nous parle de deux figures peintes, servant de supports aux armes de Bourgogne, l'une représentant saint André et l'autre saint Georges; mais il ne fait mention d'aucune œuvre de peintres présents à ces fêtes qui lui parût digne d'être rappelée, ou qui méritât l'admiration. Nous savons que Van der Goes était au nombre de ceux-ci, et son talent bien connu aurait pu produire quelque chose de remarquable; mais on ne trouve pas un mot à ce sujet. Il paraît que ce furent Tournai, Gand, Ypres, Cambrai, Arras, Douai, Valenciennes, Louvain, Anvers, Bruxelles, Bois-le-Duc, Dordrecht, Gorcum qui, en cette occasion, fournirent les peintres, sculpteurs et ouvriers.

Un certain Amand Regnault reçut 10 sols par jour pour se rendre à Gand, à Audenarde et *autres bonnes*

---

[1] Pour tout ce qui concerne ces peintres *voy.* DE LABORDE, *les Ducs de Bourgogne,* t. I[er] et II.

[2] OLIVIER DE LA MARCHE, *Mémoires;* Gand, 1566, in-8°; p. 524.

villes, pour en ramener les meilleurs artistes et manouvriers du pays. Jacques Daret, maître peintre de Tournai, ayant d'autres peintres sous lui, est un de ceux qui reçurent les gages les plus élevés, car on lui paya 27 sols par jour pendant seize jours de travail *aux entremetz.*

Le salaire des autres varie de 6 à 24 sols, et on payait d'après un tarif arrêté, pour cette occasion, par les anciens et les jurés de la corporation des peintres à Bruges [1]. Parmi les trois cents personnes ainsi employées et payées d'après ce tarif, il y en a bien peu dont les noms soient connus aujourd'hui, excepté celui de Van der Goes; mais O. de la Marche n'en fait pas la moindre mention.

Les anciens peintres d'Haerlem sont presque aussi inconnus que ceux oubliés par de la Marche. Frans Mostart qui vivait à Haerlem, en 1550, ignorait quels étaient les artistes qui avaient les premiers exercé l'art de la peinture en cette ville [2], et c'est à Van Mander seul que nous devons la conservation des noms d'Albert Van Ouwater et de Gérard de Saint-Jean. Le premier exécuta un tableau d'autel pour la chapelle des Romains, dans la cathédrale d'Haerlem, chapelle fondée par les pèlerins qui se rendaient à Saint-Pierre de Rome.

Le sujet de ce tableau rappelait son origine et représentait, au milieu d'un paysage, des pèlerins en route pour la ville sainte. Il s'y trouvait aussi deux figures de grandeur naturelle, de saint Pierre et de saint Paul. Van Mander nous apprend que la perspective était

---

[1] DE BARANTE, *Histoire des ducs de Bourgogne,* édition de Reiffenberg, Appendice ; — DE LABORDE, *les Ducs de Bourgogne.*
[2] VAN MANDER, p. 206.

bien faite, et il ajoute que, d'après le témoignage des plus anciens peintres de Haerlem, c'était dans cette ville que l'on rencontrait les meilleurs paysagistes des Pays-Bas. Heemskerk était au nombre des admirateurs du talent de Ouwater, mais le témoignage de l'anonyme de Morelli prouve qu'il consistait plutôt dans la forme et le sujet de ses paysages, que dans aucune autre spécialité de l'art. Cet auteur rapporte qu'il y avait plusieurs paysages d'*Alberto d'Olanda*, dans la collection du cardinal Grimani, et Van Mander dit qu'Albert Van Ouwater était surtout fort habile dans le nu. Il fait mention d'une *Résurrection de Lazare*, dont il avait vu une copie, et dont il admirait la vigueur du dessin dans les figures nues. Les draperies, les physionomies, les mains et les pieds étaient aussi peints avec beaucoup d'art [1].

Les tableaux de Van Ouwater n'existant plus, et Van Mander ayant négligé de nous donner, ou n'ayant pas connu les dates de sa naissance et de sa mort, il nous est impossible de parler de ses productions. On a essayé d'attribuer à ce maître certains panneaux, mais la plupart du temps, sans raison suffisante. On attribue à son pinceau la *Descente de Croix*, de la collection Wallraff, à Cologne, qui présente l'inscription mutilée O W A, et qui ressemble aux œuvres de l'école mixte de Van der Weyden, de Cologne et de Nuremberg. Le Christ, maigre de formes, au corps long et exténué, exagère d'une manière pénible le style de Van der Weyden, dans ce qu'il a de désagréable,

---

[1] Ce tableau de Lazare représentait le saint près d'un temple à colonnes. Les juifs et le peuple étaient d'un côté et les apôtres de l'autre. On dit que Heemskerk admirait beaucoup ce tableau. (Van Mander, p. 206.)

tandis que la figure de l'homme qui tient ses mains sur les épaules du Christ, est remarquable par l'incorrection du dessin des pieds et des jambes qui caractérise les élèves d'Étienne de Cologne.

D'autres parties de ce tableau nous rappellent Wohlgemuth. Le panneau porte la date de 1480 [1], et s'il est peint par Van Ouwater, il prouve que cet artiste était de ces nombreux imitateurs qui foisonnaient dans les Pays-Bas et sur le Rhin, au commencement du XVIe siècle.

Nous avons peine à comprendre comment Van Mander peut qualifier un pareil artiste, de peintre habile en paysage et en anatomie. Remarquons encore que si Van Ouwater avait vécu jusqu'en 1480, il est difficile de croire qu'il eût pu être oublié à Haerlem, aussi promptement qu'il paraît l'avoir été. C'est pourquoi nous sommes disposés à penser que Van Ouwater est un peintre plus ancien que celui qui exécuta la *Descente de Croix* de Cologne; et en admettant ceci, on ne peut plus le regarder comme l'auteur d'autres tableaux qui lui ont été attribués par plusieurs écrivains. Il est remarquable, d'un autre côté, qu'aucun des tableaux qu'on dit être de Van Ouwater, ne se ressemblent ni par le style, ni par la manière. Le *Crucifiement* de Berlin que lui attribue Hotho, est d'un autre genre, et bien supérieur au *Christ* de Cologne; il peut être classé parmi les ouvrages d'un artiste qui imitait Memling [2]. Le *Crucifiement* de la galerie du Belvédère à Vienne, est de l'école fondée par Lucas

---

[1] Sur les volets se trouve la date de 1499. *Voy.* au chap. XVII ce que nous disons sur l'influence de l'école flamande à l'étranger.

[2] *Catalogue de Berlin*, n° 573. *Voy.* au chap. XV, « Imitations de Memling et de Van Eyck. »

de Leyden [1]. Passavant, en 1841, supposait que le tableau d'autel de Dantzig devait être attribué à Van Ouwater, à cause de sa ressemblance avec le *Crucifiement* de Vienne [2].

Le résultat final de l'examen que nous venons de faire est qu'il exista jadis à Haerlem un peintre dont le nom nous a été conservé, mais dont les ouvrages sont perdus.

Une incertitude semblable règne au sujet de l'époque où vécut et mourut Gérard de Saint-Jean. Van Mander nous apprend qu'il était élève d'Albert Van Ouwater, et que son nom lui vient du monastère des chevaliers de Saint-Jean, à Haerlem, où il résidait ordinairement [3]. Il mourut à l'âge de vingt-huit ans. On rapporte qu'à la vue d'un de ses tableaux, Albert Durer avait dit que l'artiste était certainement né peintre [4]. Van Mander assure que Gérard peignit, pour la cathédrale de Haerlem, un grand tryptique dont le centre représentait le *Crucifiement*, et les volets, des scènes de la vie du Christ [5]. Gérard exécuta aussi une vue de l'intérieur de cette cathédrale. Ces tableaux ne sont plus connus, non plus que d'autres travaux de ce maître, entre autres un tableau exécuté pour le couvent des chanoines réguliers, à Haerlem, et plusieurs qui se voyaient dans la collection du cardinal Grimani à Venise [6]. Michiels [7] et d'autres auteurs prétendent que les deux volets du tryptique de Haerlem se trou-

---

[1] *Catalogue du Belvédère*, 2e salle, n° 10.
[2] *Kunstblatt*, 1841, n° 10.
[3] Van Mander, *op. cit.*, p. 206.
[4] *Reliquien von* A. Durer; Nurenberg, 1828. (Publié par Campe.
[5] Van Mander, p. 206.
[6] *Anonimo* di Morelli, p. 76.
[7] Michiels, *op. cit.*, t. II, p. 236.

vent aujourd'hui dans la galerie du Belvédère à Vienne.

Le premier représente une *Descente de croix*, où l'on peut remarquer, dans la composition et dans l'arrangement des groupes, une étude de la manière de Van der Weyden; et le second, la *Vie et la Mort de saint Jean-Baptiste*. Si ces tableaux sont réellement l'œuvre de Gérard de Saint-Jean, ils suffisent pour démontrer que ce peintre appartenait au XVIe siècle. Les tons sont brunâtres, il y a une certaine fermeté de dessin, mais sans grande connaissance de l'anatomie. L'artiste paraît suivre l'école de Quentin Matsys, dont on peut découvrir l'imitation dans les laides figures et le nez proéminent des personnages principaux. La tradition rapporte que ces peintures furent enlevées du couvent des chevaliers de Saint-Jean par les Espagnols. Elles firent plus tard partie de la collection de Charles Ier d'Angleterre, ainsi que le prouve l'inscription suivante : « Ceci est la seconde pièce, qui était au nombre « des cinq tableaux offerts au Roi, à Saint-James, par « les ambassadeurs de l'État [1]. »

La Pinacothèque de Munich présente, sous le nom de Gérard, trois tableaux, formant un tryptique. Ils sont de la même date que les précédents, mais d'une exécution médiocre [2].

Durant cette période de l'histoire de la peinture à Harlem, l'art semble n'avoir pas non plus fait de grands progrès à Leyden, où nous ne rencontrons aucune trace de la peinture à l'huile, au commencement du XVe siècle. Engelbert, un graveur, dont on

---

[1] *Catalogue du Belvédère*, 2e salle, nos 31 et 34. Panneau : 5 pieds 6 pouces sur 4 pieds 5 pouces.

[2] *Catalogue de Munich*, nos 84, 85 et 86. *Le Christ quittant sa mère, la Descente de croix et la Résurrection.*

rencontre encore les œuvres datées de 1466-1467, vivait alors en cette dernière ville, et fut le maître d'Engelbrechtzen qui donna plus tard des leçons à Lucas de Leyden.

CHAPITRE XIII.

HANS MEMLING.

C'est un étrange résultat de la position sociale des peintres du xve siècle, et ce résultat est cependant assez naturel, que leur histoire personnelle présente très-peu d'intérêt, malgré l'admiration qu'ont toujours inspirée leurs ouvrages. Les sentiments, l'enthousiasme, l'éducation des peintres étaient en dehors du cercle d'idées de ceux qui les employaient. Les artistes obtenaient l'appui de leurs patrons, qui, en les protégeant, en retiraient peut-être plus d'éloges et de flatteries que l'on n'en accordait aux humbles possesseurs du talent eux-mêmes. C'est à cela que l'on doit attribuer en grande partie le défaut de renseignements sur la vie des premiers peintres flamands.

De même que dans l'histoire de la peinture véni-

tienne nous connaissons bien mieux les Bellini que Giorgione, de même en Belgique ou possède encore moins de détails sur Memling que sur son maître. Ses tableaux étaient admirés et vantés partout, mais il règne une égale incertitude sur le lieu de sa naissance et sur celui de sa demeure. Bruges qui devrait élever un monument à sa mémoire, et dont plusieurs établissements sont décorés de ses œuvres gracieuses, Bruges ne sait rien sur sa jeunesse, qu'une légende dénuée de toute valeur historique. Le souvenir que l'on avait gardé était si affaibli, que ce peintre dont les ouvrages étaient des plus recherchés en Italie, en Allemagne et en Espagne, ne fut tiré de l'oubli que cent ans plus tard, par ce passage de Van Mander : « Pour ce qui » regarde quelques-uns de nos artistes dont l'existence » m'est plus connue par la vue de leurs tableaux que » par les renseignements que j'ai pu me procurer sur » l'époque où ils vécurent, je dois citer d'abord à » Bruges un maître ancien célèbre, Hans Memme- » linck [1]. »

Puis quelques lignes sont consacrées à ses œuvres, et le nom de Memling disparaît pour faire place à ceux de Martin Heemskerk et de Van Orley, qui firent de la peinture une sorte de trafic dont leur pays recueillit peu d'honneur.

La postérité néanmoins reconnut le talent supérieur de notre peintre; mais au lieu de discuter d'abord la nature de son mérite, on s'épuisa en digressions oiseuses sur la manière d'épeler son nom. On ne doute plus aujourd'hui que ce nom doive s'écrire *Memling*.

---

[1] VAN MANDER, p. 205. L'édition de Van Mander, par J. de Jongh, étant très-inexacte, c'est la première édition que nous avons constamment suivie.

Non-seulement Van Mander le nomme ainsi, mais encore d'autres auteurs tels que l'Anonyme de Morelli, qui le traduit par *Memelino,* et Goltzius, peintre et graveur bien connu du XVIIe siècle, qui a mis l'inscription suivante sur l'une de ses gravures représentant le Crucifiement : *Joan. Memelinck inv. Jul. Goltzius fec. Vrindts excudit,* 1656 [1].

Descamps est le premier qui ait prétendu que le nom était *Hemmelinck*[2], s'appuyant sans doute sur la manière dont il est inscrit sur les panneaux de l'hôpital de Bruges. La première et la troisième lettres sont certainement différentes dans chacune de ces signatures, mais cette particularité ne prouve rien, car l'on trouve la lettre M écrite des deux manières dans les archives de l'hôpital même, ainsi que sur plusieurs médailles et inscriptions de l'époque. Les Allemands seuls prétendent que la version de Descamps est encore la vraie, car ils possèdent la généalogie d'une famille de Hemlings qui demeurait à Constance, et ils supposent que Hans en était un des membres. Ils fondent de plus leur théorie sur un passage du *Nieuw Tractaet,* de Van Vaernewyck, espèce de chronique rimée dans un détestable jargon, où l'auteur s'exprime ainsi : « Les maisons de la ville de Bruges sont remplies » des peintures de l'allemand Hans [3]. » Cependant Van Mander a démontré que le *Deutschen Hans* ne désigne pas Hans Memling, mais bien Hans Singer, peintre né à Zinger, dans la Hesse, et qui était maître dans la corporation d'Anvers, en 1543.

---

[1] J. G. A. FRENZEL, *Sammlung der Kupferstiche des Grafen v. Sternberg Manderscheid ;* Dresde, 1836-1842, in-8°.

[2] DESCAMPS, *Voyage pittoresque,* etc. ; Paris, 1753, in-8°.

[3] VAN VAERNEWYCK, *Nieu tractaet,* etc., *van dat edel graefscap van Vlaenderen ;* Gand, 1562, in-8°.

Sans décider si Memling est né à Bruges, comme quelques-uns le supposent, d'après les paroles de Van Mander, ou à Damme, comme l'affirme Descamps, qui ne cite pas la source où il a puisé cette assertion, nous dirons qu'il devint l'élève de Van der Weyden, et comme tel, il est probable qu'il passa sa jeunesse à Bruxelles, plutôt qu'en aucun autre lieu. Vasari en fait mention sous le nom de *Ausse*, en un endroit, et de *Hauesse*, en un autre, comme disciple de Rugiero [1]; et le catalogue des tableaux de Marguerite d'Autriche, à Malines, cite un tableau d'autel dont le centre est peint par Roger, et les volets par *Maître Hans* [2].

Memling travailla donc, pendant quelque temps, avec son maître qu'il assistait, tout en recevant ses leçons. Nous possédons un portrait qui passe pour le sien et qu'on dit avoir été exécuté en 1462. Le personnage représenté paraît âgé d'environ trente ans. Nous ne croyons pas toutefois que ce tableau ait été peint par lui, et nous doutons même que ce soit son portrait [3]. L'Anonyme de Morelli avance que la galerie du

---

[1] VASARI, *op. cit.*, Introd., t. Ier, p. 163, et t. IV, *Vita d'Antonello da Messina*, p. 76.

[2] LE GLAY, *Correspondance de Maximilien*, etc. ; — DE LABORDE, *Inventaire des tableaux de Marguerite d'Autriche*.

[3] Passavant parlant de ce portrait (qui était dernièrement dans la galerie de M. Rogers, et qui appartenait jadis à M. Aders), dit : « Ce « serait le portrait de Memling lui-même, tel qu'il se trouve à l'hôpi- « tal. Personne à Bruges n'en avait connaissance, et Descamps n'en « fait pas mention. Il est tout à fait dans le style de Memling, et je ne « doute pas qu'il ne soit de sa main. En admettant que ce soit son « portrait, le bras blessé et la date de 1462 prouvent l'époque à « laquelle Memling se trouvait à l'hôpital. » (*Kunstreise*, p. 94.)

Il est nécessaire de faire remarquer que toutes les autorités, en finissant par Descamps, fixent la date de la maladie de Memling, à l'an 1477. Le costume de ce portrait est celui de l'époque, et n'appartient pas particulièrement à l'hôpital. Dans l'*Adoration des Mages*, par Memling, un des spectateurs est représenté avec une longue barbe et un bonnet jaune. Le costume du portrait de 1462 est différent.

cardinal Grimani, à Venise, renfermait un portrait d'Isabelle, femme de Philippe, duc de Bourgogne, exécuté par *Zuan Memelino*, en 1450. Cette assertion paraîtra hasardée, si l'on considère qu'à cette époque Van der Weyden était dans toute la force de son talent, et que Memling ne faisait que débuter. Pourquoi la cour aurait-elle employé l'élève, au lieu du maître, pour peindre le portrait de la duchesse de Bourgogne, que Van Eyck avait déjà fait, lorsqu'elle était jeune, que Roger aurait pu transporter sur la toile, lorsqu'elle fut devenue plus âgée, et qui eût pu poser, si elle l'avait voulu, devant des artistes en renom, tels que Van der Goes et d'autres?

Nous doutons également que Memling ait été en Italie, soit comme élève de Van der Weyden, soit pour son propre compte; car les tableaux peints par lui que l'on possédait dans ce pays, à l'époque de Vasari, étaient exécutés d'après sa dernière manière et dans son style le plus parfait. Il ne révèle pas non plus, dans aucune partie de l'art, les tendances qui se seraient développées en lui, s'il avait étudié les écoles italiennes. Dans tous les cas, il n'aurait pu peindre le portrait d'Isabelle de Portugal, en 1450, et accompagner Van der Weyden qui était à Rome en cette année [1].

Nous penchons plutôt à croire qu'il fut employé à la cour; en effet, le catalogue de la galerie de Margue-

---

[1] « Michiels prétend que Memling doit avoir été en Italie, parce qu'il a reproduit, dans un de ses tableaux, une vue du Colysée, dans l'éloignement; mais ce n'est pas une copie exacte de ce monument. Il ajoute qu'il copia les chevaux de bronze de Venise, dans son tableau du *Martyre de saint Hippolyte.* — Nous n'apercevons aucune ressemblance entre ces chevaux et ceux de Venise, outre que nous ne pensons pas que ce tableau soit de Memling. » (*Voy.* MICHIELS, *Histoire de la peinture flamande,* t. II, p. 293.)

rite d'Autriche fait mention d'une *Madone, avec saint Jean et sainte Barbe* sur les volets, peints par Maître Hans [1]. La tradition rapporte qu'il suivit Charles le Téméraire, dans ses campagnes, et Descamps nous dit qu'il s'enrôla comme simple soldat, après avoir perdu sa dignité et sa fortune dans le libertinage. Il existe à ce propos une légende assez intéressante.

Peu de temps après que Charles le Téméraire eut été tué à la bataille de Nancy, il paraît que les restes épars de son armée retournèrent en Flandre.

Parmi eux se trouvait Memling, blessé, mourant de faim et harassé. Ce fut durant une nuit d'hiver de l'année 1477 qu'on le vit, dans un pitoyable état, se traîner dans les rues de Bruges et aller sonner à la porte de l'hôpital Saint-Jean.

Cet ancien bâtiment, dont la fondation date de plusieurs siècles, était destiné à recevoir et à héberger les pauvres et les malades nécessiteux de Bruges, de Maldeghem et des environs. De vénérables sœurs prêtaient leurs soins aux femmes, et des moines étaient chargés de la surveillance des hommes. L'entrée de cet hôpital qui existe encore, forme une voûte en plein cintre, donnant sur une rue étroite mal pavée, où croissent de grandes herbes. Dans la cour, on voit se promener à l'ombre de quelques tilleuls chétifs un petit nombre de convalescents : une porte, sur la gauche, conduit à l'intérieur dont les galeries, semblables aux anciens cloîtres, sont remplies de lits où les malades attendent la fin de leurs tourments. Ces grilles antiques, ces colonnes massives et jusqu'au costume étrange des religieuses, tout fait une

[1] Le Glay, *op. cit.*; — Passavant, *Kunstblatt*, 1843, n° 62; — de Laborde, *Inventaire*, etc., p. 25.

singulière impression sur l'étranger : on se croirait transporté tout à coup en plein moyen âge. Plus avant dans la cour, est un autre bâtiment qui renferme les trésors de l'hôpital, la châsse de sainte Ursule, et les tableaux de Memling. C'est là qu'il se réfugia dans sa détresse. Il eut à peine la force de sonner, et tomba évanoui devant la porte; les religieuses le transportèrent dans une de leurs salles et lui prodiguèrent leurs soins. Les écrivains belges ont répété assez complaisamment, que si Hans fut reçu à l'hôpital, ce fut comme natif de Bruges, vu qu'il était contraire aux règles de la fondation d'admettre des personnes qui n'étaient point de cette ville ou de Maldeghem; mais comme ils ajoutent en même temps que Hans était si changé et si défiguré par ses blessures qu'on ne pouvait le reconnaître, il faut supposer qu'on l'admit sans l'interroger. Ce fut seulement durant sa convalescence que les moines le reconnurent, car se sentant beaucoup mieux, il demanda des pinceaux, peignit la *Sibylle Zambeth*, et révéla son nom. Ensuite, par un sentiment de reconnaissance, il exécuta tous les autres tableaux que l'on conserve à l'hôpital.

Que Memling ait suivi l'armée de Charles le Téméraire, ce n'est pas chose impossible : mais ceux qui disent que le tableau de la Sibylle Zambeth est l'œuvre de ses heures de loisir, durant sa convalescence, comptent trop sur l'ignorance du public [1]. C'est un travail de sa jeunesse, et Memling doit avoir été employé par le supérieur de l'hôpital bien longtemps avant l'année fatale qui se termina par la mort de Charles le Téméraire.

[1] MICHIELS, *op. cit.*, t. Ier, p. 305; — *Notice sur les tableaux du Musée de l'hôpital Saint-Jean à Bruges*, 5e édition, 1861, p. 11.

Deux portraits de la famille Moreel paraissent peints à cette époque.

De récentes découvertes ont prouvé que, quoique Memling fût pauvre et dans la détresse en 1477, sa présence dans le camp de Charles est plus que problématique. On conserve aux Archives de Bruges un document où se trouve le nom de Memling; c'est un inventaire de ce que possédait la corporation des *Librairiers*, et l'on y lit :

" En outre leur tableau à quatre volets où se trou-
" vent peints Guillaume Vreland et sa femme, de a
" main de feu maître Hans [1]. "

Cet inventaire fut fait en 1499, époque où il est évident que Memling n'existait plus. Les archives de la confrérie des *Librairiers* renferment encore les mentions suivantes : " Anno 1477. Item, donné au menui-
" sier v escalins gr., dont III pour les volets, que
" j'avançai à maître Hans, de la part de la Guilde. [2] "

Il paraîtrait d'après cela que notre artiste était assez pauvre pour qu'il eût besoin de sommes très-minimes, et qu'il avait si peu de crédit, qu'il ne pouvait se procurer des volets pour ses tableaux, sans assistance.

On y lit encore : " Item, dépensé pour Guillaume
" Vreland, XII gros, lorsque l'exécution des volets de
" notre tableau fut confiée à maître Hans [3]. "

---

[1] « Noch bovendien huerlieder autaer tafle metten vier dueren daer aen zynde daer Willem Vreland ende zyn wyf zaligher gedachte in ghecontrofeit zyn, ghemaect by der hand van wylen meester Hans. » C. Carton, *Quelques notes sur Hemling*. (*Annales de la Société d'émulation de Bruges*, 2e série, t. V, p. 331.)

[2] « Item, ghegheven der scrinewerker v sc. gr., te weten II sc. voor I cassyn van onse tafle, en III sc. van de duerkins dien ic meestre Hans hebbe gheleend van de Ghilde weghe. » *(Ibid.)*

[3] « Item, verleid tot Willem Vreland XII g., als de duerkins van onse tafle waren meestre Hans besteet te makene. » *(Ibid.)*

Il faut se rappeler que ces dépenses furent faites en 1477, à l'époque où les historiens rapportent que Memling était malade à l'hôpital.

Voici un autre passage : « Item, payé de nouveau « au menuisier, pour deux autres volets, quatre « escalins [1].

« Item, avancé à maître Hans, I livre gr. à compte « sur les deux volets qu'il doit peindre pour nous [2]. »

Il est évident que Memling était trop pauvre pour travailler, sans qu'on lui fît des avances.

On trouve en outre, dans les archives une souscription ouverte pour le payement du tableau d'autel, laquelle produisit 30 escalins, et dans les comptes de 1478 : « Item, donné en une seule fois à maître « Hans, III livres, II escalins [3]. »

Telle était la misérable position de Memling, à cette époque.

Quoique le *Mariage mystique* de l'hôpital de Bruges, soit daté de 1479, il pourrait y avoir erreur, car la signature est certainement fausse, et M. de Bast lui-même en est convenu. Le style y est moins parfait, et ne révèle pas une aussi longue pratique, que l'*Adoration des Mages* de la même galerie. Il est à remarquer que la signature et la date du *Mariage mystique*, ont été raturées et surchargées, et il est probable que si l'on retrouvait l'ancienne inscription, elle servirait à réfuter l'histoire de la maladie et de la convalescence de Memling.

On rapporte que frère Florcins, jaugeur public de

---

[1] « Item, noch bet. de scrinewerker van II and. duerkins IV sch. gr. » *(Ibid.)*

[2] « Item, bet. meestre Hans up de II duerkins die hy heeft van ons te makene, I lib. gr. » *(Ibid.)*

[3] « Item, ghegheven meestre Hans, al samen in een, III lib. II sch. » *(Ibid.)*

Bruges, fut le plus actif protecteur de notre peintre, durant ses travaux à l'hôpital; mais aucun document n'appuie cette assertion.

Le *Mariage mystique* lui-même contient le portrait de ce fonctionnaire, la jauge à la main, entouré de ses tonneaux, et il porte sur l'extérieur des volets les portraits de Jacques de Keuninck et d'Antoine Seghers, l'un maître directeur, l'autre boursier de l'hospice, contemplant leurs patrons respectifs, saint Jacques de Compostelle et saint Antoine l'ermite. On y voit aussi le portrait d'Agnès Cazembrood, supérieure, et de Claire Van Hultem, avec leurs patronnes, sainte Agnès, et sainte Claire [1]. Le monogramme du cadre représente, dit-on la jauge dont se servait frère Floreins; mais il est difficile de voir dans cette circonstance une preuve décisive que ce religieux ait commandé plus spécialement ce tableau. Quoi qu'il en soit, les portraits des supérieurs de l'institution occupent, dans le tableau, la place d'honneur qui était ordinairement assignée aux donateurs par les artistes des Pays-Bas.

Il est à penser que notre peintre travailla indifféremment pour tout l'établissement, car, en 1479, il exécuta l'*Adoration des Mages*, dont Floreins fut cette fois le donateur [1].

En 1480, Adrien Reims, supérieur de l'hôpital, lui commanda les sujets qui devaient orner la châsse de sainte Ursule. On dit qu'après que Memling eut terminé la *Sibylle Zambeth*, frère Floreins conçut l'heureuse idée de lui faire représenter sur une châsse, une suite de scènes de la vie de sainte Ursule et de ses compagnes. Mais M. Passavant nous fait connaître

---

[1] *Notice sur les tableaux*, etc., *de l'hôpital*, p. 20.
[2] *Ibid.*, p. 30.

qu'en 1843 la supérieure de l'hôpital lui communiqua certains détails tirés, disait-elle, des archives auxquelles elle ne pouvait lui donner accès. Il en résulte qu'Adrien Reims, supérieur de l'hôpital, avait chargé Memling, en 1480, de peindre la châsse, et lui avait donné de l'argent pour se rendre à Cologne; qu'il se rendit dans cette ville à deux reprises différentes, et que le travail fut achevé en 1486 [1]. Ces faits, qui n'ont pas été contestés, contredisent jusqu'à un certain point l'assertion positive de quelques savants, que Memling ne reçut jamais rien pour ses tableaux de l'hôpital. Il est tellement évident qu'il peignit, d'après nature, des points de vue de Cologne, de Mayence et de Bâle, que tous les Belges affirment qu'il visita les bords du Rhin, mais ils attribuent cette connaissance du pays à un voyage qu'il y fit dans sa jeunesse. Il paraît hors de doute que son voyage à Cologne et à Bâle fut entrepris à la demande de son patron Adrien Reims.

Memling demeura quelque temps dans ces parages, et prit des esquisses de plusieurs endroits. Il étudia sans doute les tableaux des anciennes écoles du Rhin, car l'influence allemande se révèle visiblement dans les figures de la châsse, preuve qu'il étudia aussi les types de ce pays.

En dessinant sur les panneaux du reliquaire les scènes émouvantes qui marquèrent le voyage de sainte Ursule et de ses compagnes, il écarta la version fabuleuse pour adopter la légende la plus probable qui ne donnait que onze compagnes à la sainte.

---

[1] PASSAVANT, *Kunstblatt*, 1843, n° 62. — « En 1477, notre artiste peignit, selon toute vraisemblance, *la Sibylle* dont nous avons parlé, puis il commença la châsse de Sainte-Ursule. » (MICHIELS, *op. cit.*, p. 335.)

Il ne pouvait d'ailleurs agir autrement, car les religieux et les religieuses de l'hôpital de Bruges, convaincus qu'eux seuls possèdaient les ossements de ces martyrs, rejetaient la légende qui en élevait le nombre jusqu'à onze mille. Le duc Ernest de Saxe, dans son journal d'un voyage à travers la France et la Belgique en 1613, dit que les os et les crânes que l'on montre comme les reliques de ces martyres à Sainte-Ursule de Cologne (où l'on peut encore les voir aujourd'hui), provenaient uniquement de fouilles exécutées dans un des cimetières de cette ville.

Si Memling avait traversé les Alpes, il aurait pu représenter avec exactitude les montagnes couvertes de neige à travers lesquelles passa la pieuse cohorte; mais il ne le fit pas, et Bâle paraît avoir été le lieu le plus éloigné qu'il visita. Ceux qui croient à son voyage en Italie, éludent la difficulté, en supposant qu'il s'y rendit par la France [1].

Lorsque la châsse fut achevée, Memling fut chargé de nouveaux travaux pour un autre hôpital de Bruges, celui de Saint-Julien [2]. Le tableau de saint Christophe, à l'académie de Bruges, quoique daté de 1484, peut avoir été peint plus tard, vu que la signature a été évidemment retouchée, et peut-être repeinte. C'est une des plus belles productions du maître, quoiqu'elle soit très-endommagée par le temps et par les restaurations. En 1780, on montrait encore d'autres tableaux de lui à Bruges, ce qui prouve que son temps ne fut pas exclusivement employé à l'hôpital de Saint-Jean.

Pierre Bultynck, de la corporation des corroyeurs,

---

[1] MICHIELS, *op. cit.*, t. II, p. 295.
[2] *Notice sur les tableaux*, etc., *de l'hôpital*, p. 11; — MICHIELS, *op. cit.*, t. II, p. 309.

obtint, en 1480, une copie de l'*Adoration des Mages*, faite en 1479, et la plaça dans la chapelle des corroyeurs à l'église de Notre-Dame. Les portraits de Pierre Bultynck et de sa femme Catherine Van Ryebeke se trouvent sur les panneaux. Les corroyeurs vendirent ce tableau qui, en 1780, appartenait à M. de Cock, marchand de tableaux à Anvers [1].

En 1437, Memling exécuta, pour l'hôpital de Saint-Julien, à Bruges, un diptyque, commandé par un certain Martin Van Nieuwenhoven, qui devint échevin de la ville en 1492 [2].

Différents tableaux de Juan Flamenco ont fait supposer que Hans Memling et cet artiste représentaient le même personnage. Antonio Ponz [3] fait mention de cinq peintures dans le chœur de Los Legos du couvent des chartreux de Miraflores, représentant des épisodes de la vie et du martyre de saint Jean-Baptiste. On les attribua longtemps à Lucas de Leyden. Ponz découvrit dans les archives du couvent que le *Bautismo (Baptême)* du chœur de Los Legos avait été commencé par maître Juan Flamenco, en 1496, dans le couvent même, et terminé par l'artiste en 1499. Sans compter la nourriture et le logement, ce tableau avait coûté la somme de 27,735 maravedis. Ces cinq épisodes de la vie de saint Jean-Baptiste ne se retrouvent nulle part, et par conséquent il y a lieu de croire qu'ils sont perdus. A Berlin, il existe trois tableaux représentant des scènes qui répondent à ce sujet, et Francfort en possède une copie.

Il paraît que ceux de Berlin proviennent du couvent

---

[1] *Notice sur les tableaux*, etc., *de l'hôpital*, pp. 13 et 14.
[2] *Ibid.*, pp. 12 et 13.
[3] Ponz, *Viage de España*, t. XII, p. 50.

même dont nous venons de parler, mais ce sont des œuvres de Van der Weyden. Il est donc impossible de dire si Juan Flamenco est le peintre de l'hôpital de Bruges. Un très-grand nombre d'artiste flamands ont porté le nom de Jean. Si, comme le dit Mme Schopenhauer, Memling est le peintre du couvent de Burgos, il peut, à titre égal, être appelé le peintre de Palencia, car une chapelle, dans la cathédrale de cette ville, possédait onze tableaux de *Juan de Flandes*, qui, en 1509, selon les archives, s'engagea à les terminer en trois années, pour 500 ducats [1].

Mais l'écrivain qui s'est le plus récemment occupé des artistes flamands, nie le fait du voyage de Memling en Espagne, pour d'autres motifs. Il pense qu'il aurait pu exécuter tous les tableaux mentionnés dans le *Viage* de Ponz, et les avoir envoyés en Espagne. Il n'alla jamais à Burgos, car un charmant diptyque peint pour le couvent des Dunes, en 1499, prouve que Memling se trouvait encore en Flandre à cette époque, qui est précisément celle que les archives de Miraflores assignent à l'achèvement des tableaux de Los Legos [2].

Mais le gracieux diptyque de 1499 n'est pas de Memling, comme chacun peut s'en convaincre en visitant la galerie d'Anvers [3]. La meilleure preuve de l'authenticité du tableau est son exécution, et il n'est nullement dans le genre de Memling.

En outre, il n'est pas douteux, d'après les documents que nous avons cités, que, durant l'année 1499, Memling cessa de vivre. Les œuvres nombreuses qui nous

---

[1] PASSAVANT, *Kunstblatt*, 1843, n° 61.
[2] MICHIELS, t. II, pp. 311 et 312.
[3] *Catalogue d'Anvers*, n°s 37-40.

restent de cet artiste, celles mêmes qui ne portent ni date ni signature, mais où il est aisé de reconnaître sa touche, son dessin et son coloris, tendent à prouver que ce ne fut pas un homme d'une conduite déréglée, et que la main qui traça ces compositions délicates et d'un extrême fini, ne fut pas celle d'un rude soldat. Il est fort douteux qu'il porta jamais les armes. Il paraît, au contraire, avoir joui de la protection de plusieurs familles nobles. Les Cliffords, représentés dans le tableau d'autel de Chiswick, sont l'œuvre de son pinceau, et non de celui de Van Eyck. Les panneaux des galeries de Vienne, de Munich, de Florence et de Turin, attestent à suffisance que Memling employa patiemment et constamment son temps à peindre, et non à se battre.

CHAPITRE XIV.

CHEFS-D'ŒUVRE DE MEMLING.

Le trait caractéristique de Memling, c'est la grâce et la poésie de ses compositions. C'est une peinture lyrique, tandis que les œuvres de Van Eyck se rapprochent davantage de l'épopée.

A l'école de Van der Weyden, il parvint à perfectionner ou plutôt à réaliser ce que le maître n'avait réussi qu'à exécuter en partie, et même ce que celui-ci ne faisait que deviner. Les formes allongées et raides de Roger conservèrent leur longueur, mais Memling sut leur donner de la grâce et de l'élégance. Les draperies anguleuses et massives, qu'affectionnait le maître, se simplifièrent et s'assouplirent sous le pinceau de l'élève; en un mot, il perfectionna le style de son maître, partout où il pouvait introduire des

améliorations. Ses groupes acquirent une symétrie parfaite; ses paysages s'ornèrent d'épisodes habilement distribués dans les arrière-plans. Il y répand une simplicité si élégante, un ton si riche et si chaud, qu'on ne s'aperçoit pas même qu'ils sont parfois surchargés. Mieux que Van der Weyden il rend l'espace et le lointain, prouvant par là qu'il possède, à un plus haut degré que son maître, le sentiment de la couleur et de la perspective aérienne. Mais il laissa au même point la science du dessin linéaire, et cette branche essentielle de l'éducation artistique lui resta presque aussi étrangère qu'elle l'avait été aux élèves de Van Eyck. Quoiqu'il ne parvînt jamais à saisir, parmi les nombreux modèles qu'il avait eu l'occasion de rencontrer, un type noble et idéal, presque toujours on retrouve dans ses œuvres un genre de beauté doux et tendre. Ses madones aux cheveux dorés, tantôt flottants sur les épaules, tantôt rattachés, par un diadème, sur un front empreint d'une noble dignité, ou relevés derrière la tête en boucles gracieuses, respirent une ineffable sérénité et un sentiment profond, qui attestent irrécusablement le goût du maître et sa connaissance approfondie de l'art. Quant à l'Enfant Jésus, quoique Memling lui prête les formes allongées et parfois peu gracieuses, qui caractérisent ce type chez Van der Weyden, il réussit cependant à lui donner un ton plus naturel dans les chairs, des traits plus nobles, de plus beaux yeux, un plus beau front, et il ne le défigure point par cet air vieillot qui le dépare d'une manière fâcheuse dans les tableaux de Van Eyck. Les personnages de Memling sont de simples portraits d'hommes intelligents, mais rien de plus. Il était fort habile dans l'art de diversifier les expressions, et il rendait avec un égal bonheur le grave ascétisme de

saint Jean-Baptiste et la physionomie douce et rayonnante d'espoir de saint Jean l'Évangeliste.

Toutefois, son talent brille davantage dans les figures de femmes. Le coloris de Memling, surtout dans ses derniers ouvrages, nous porte à croire qu'il recueillit plus de fruit des leçons de Jean Van Eyck que de celles de Van der Weyden. Cependant, la transparence et la clarté de ses teintes sont le résultat des premières études auxquelles il se livra sous la direction de Van der Weyden, dans les anciens procédés de la détrempe.

Dans ce genre, en effet, l'artiste n'atteint la vigueur nécessaire que par la superposition de plusieurs tons qui se renforcent, en commençant par les plus clairs. Il fallait beaucoup d'habileté pour juger du ton réel que prendrait la couleur lorsqu'elle serait séchée et vernie. Des teintes claires et légères étaient donc nécessaires dans la détrempe, et Memling, par habitude, sans doute, continua d'appliquer le même procédé lorsqu'il peignit à l'huile.

Il emploie toujours peu de couleurs, et la couche en est si mince que souvent l'on aperçoit le dessin à travers. Aussi n'échappe-t-il pas au principal inconvénient de cette méthode : ses peintures manquent de relief.

Comme les tableaux qu'il exécuta pendant le cours de ses études sous Van der Weyden sont perdus, nous ne pouvons juger du développement de son talent.

Si l'assertion de l'*Anonimo*, au sujet du portrait d'Isabelle de Portugal, peint en 1450, était fondée, on pourrait supposer que Memling possédait déjà à cette époque un talent fort remarquable. Mais la perte de ce tableau rend impossible toute vérification à cet égard.

Quant au portrait daté de 1462 [1], des collections Ader et Rogers, nous ne pouvons le prendre pour guide, parce que nous hésitons à l'attribuer à Memling. La figure est celle d'un homme de trente ans, vêtu d'un habit rouge pourpre, et la tête couverte d'un bonnet de même couleur et de forme conique, suivant la mode du temps. Les mains sont croisées, et paraissent s'appuyer sur une croisée, ou sur un pupitre. Par une ouverture, à gauche, on entrevoit un petit paysage. Le coloris fade et monotone, présentant une surface dure et sans relief, est loin de rappeler celui des chefs-d'œuvre de Memling. La fixité du regard et la raideur de la pose sont aussi bien éloignées de la grâce et du sentiment auxquels ce maître nous a habitués ; les attaches sont lourdes, défaut que l'on ne rencontre pas chez lui. L'ensemble, sans délicatesse et sans douceur dans les contours, porte le cachet d'une école qui imite à la fois Van Eyck et Memling [2].

Nous trouvons, d'un autre côté, les qualités du maître parfaitement développées dans la *Sibylle Zambeth* de l'hôpital de Bruges, et dans les portraits de M. Van der Schrieck, à Louvain, quoique dans tous on aperçoive la trace des efforts d'une main encore peu exercée qui cherche la perfection, plutôt que le travail d'un artiste consommé.

La *Sibylle Zambeth* porte le costume du xve siècle et un bonnet pointu d'où retombe un voile blanc transparent. La couleur sombre de son habit est relevée par une écharpe blanche croisée sur la poitrine. Les mains

[1] En dernier lieu, dans la collection de feu M. Rogers. Panneau : 12 pouces sur 7 ½. — Quant au portrait de Memling, âgé de 65 ans, *voy.* l'*Anonimo* de Morelli, p. 76.

[2] *Voy.* plus loin les tableaux de l'école de Louvain. M. Waagen doute, comme nous, qu'il faille attribuer ce portrait à Memling.

sont croisées. Nous trouvons ici une couleur claire, mince et plate, peu d'ombre, point de relief, mais un fini d'une extrême délicatesse [1] Le même caractère marque les portraits de M. Van der Schrieck. Ceux-ci représentent un homme et une femme dans l'attitude de la prière, et comme s'ils étaient placés à une fenêtre : au-dessus des balustrades, on aperçoit un paysage dans le fond.

L'homme dont le nom et les armoiries se trouvent sur le panneau, est Guillaume Moreel. Il a les cheveux courts, coupés carrément sur le front, et porte un habit de couleur foncée, fermant au col.

La femme est Barbe de Vlaenderbergh *alias* de Herftvelde, ainsi que l'indiquent son nom et ses armes. Elle est coiffée du bonnet pointu de l'époque, avec un voile. Elle porte une robe brune et un collier de perles [2].

De ces faibles productions de la jeunesse du peintre à la perfection du *Mariage mystique* [3] de l'hôpital de Bruges, il y a une immense distance.

Mme Jameson a si bien décrit ce dernier tableau que nous ne pouvons mieux faire que de la copier :

« Le tableau d'autel peint pour les sœurs hospita-
« lières de l'hôpital Saint-Jean à Bruges, représente la
« Vierge assise sous un dais. Son trône est environné
« d'une riche tapisserie, et deux anges gracieux sou-
« tiennent une couronne au-dessus de sa tête. Sur la
« droite, sainte Catherine, richement costumée, en
« princesse, est agenouillée à côté de la Vierge, et un
« charmant enfant Jésus se penche en avant et lui

---

[1] *Notice sur les tableaux*, etc., *de l'hôpital*, n° 5. Panneau : $0^m,27$ sur $0^m,38$.

[2] Les noms et les armoiries se trouvent au revers du tableau.

[3] *Notice sur les tableaux*, etc., *de l'hôpital*, n° 1. La pièce du centre a $1^m,74$ en hauteur, les volets, $1^m,74$ sur $0^m,80$.

« met l'anneau nuptial au doigt. Derrière la sainte,
« un ange célèbre par des hymnes de joie, en s'ac-
« compagnant de l'orgue, les fiançailles, et plus bas
« se tient saint Jean-Baptiste avec l'agneau. A la
« gauche de la Vierge, sainte Barbe est à genoux,
« lisant avec grande attention. Derrière elle, un ange
« tient un livre, puis on voit saint Jean l'Évangéliste,
« jeune et d'une figure douce et pensive. A travers les
« arcades, on voit au fond un paysage, avec quelques
« scènes de la vie des deux saint Jean, traitées d'une
« façon très-pittoresque. L'un des volets représente la
« décollation de saint Jean-Baptiste, et l'autre, saint
« Jean l'Évangéliste à Pathmos et la vision de l'Apo-
« calypse. Le but de ce tableau était de faire honneur
« aux deux patrons de l'hôpital, et en même temps
« d'exprimer la piété des sœurs qui s'étaient, comme
« sainte Catherine, consacrées au Seigneur, et, comme
« sainte Barbe, dévouées aux œuvres de charité [1]. »

Ce tableau a peut-être le défaut d'être trop parfaitement symétrique. Le groupe de la Vierge et de l'Enfant est ravissant, et la figure de Jésus la plus belle qu'ait jamais peinte Memling. La douce résignation des deux saints Jean contribue à donner au tableau tout entier un effet vraiment admirable. Cependant, on ne peut s'empêcher de remarquer la forme trop allongée du col et du visage de la Vierge et des saints qui l'entourent, ainsi qu'une sorte de raideur dans quelques-unes des figures.

Il est à regretter que l'ange jouant de l'orgue ait été retouché, depuis l'époque de Memling, car si l'on n'y apercevait quelques fautes modernes, on pourrait dire que cette figure atteint la perfection, tant les traits

[1] Mrs Jameson, *Legends of the Madonna*; Londres, 1852, in-8°; p. 97.

en sont expressifs et extraordinairement beaux. La magnifique tête de saint Jean-Baptiste est un exemple de l'attention et du soin que mettait le peintre à suivre la nature. Il est fâcheux cependant que l'effet général de son attitude grave et pensive soit un peu gâté par les épisodes nombreux qui remplissent l'espace derrière lui. Néanmoins, si l'on examine ces sujets isolément, ils prouvent combien le peintre était habile et heureux dans le fini qu'il savait donner aux petites figures. Hérodias dansant devant Hérode, l'un de ces épisodes, est un charmant tableau par lui-même; mais à l'endroit qu'il occupe, il nuit à l'effet général et fatigue l'œil. Dans le volet sur lequel est représentée la vision de Pathmos, la faute dont nous parlons est moins sensible, mais de maladroites restaurations ont détruit l'avant-plan, l'eau et une partie du ciel.

Les peintres d'aujourd'hui pourraient étudier avec avantage le ton harmonieux, doux et vrai que Memling sut donner à son coloris. On oublie presque le défaut inhérent au maître, le manque de clair-obscur et le trop peu d'épaisseur de la couleur. Les réparations faites à la surface intérieure de ce tableau, ne sont rien en comparaison de ce qu'a souffert l'extérieur.

Non-seulement le cadre a été repeint en noir, avec addition d'une signature apocryphe, mais les figures des donateurs et de leur saints patrons, ont été nettoyées et retouchées d'une manière déplorable [1].

Les peintures votives, jadis attribuées à Van Eyck, qui se trouvent à la villa du duc de Devonshire, à Chiswick, peuvent, en toute probabilité, être considérées comme ayant été exécutées d'après le *Mariage de sainte*

---

[1] Ce tableau est signé : « *Opus Johannis Memling Anno MCCCC LXXIX.* »

Catherine. A l'exception de quelques petites parties de couleur qui se sont détachées, ce triptyque, qui forme aujourd'hui un seul tableau, est dans un état parfait de conservation. Autour de la Vierge, assise sous une espèce de portique, se tient la famille de Clifford, le mari, sa femme et les enfants ; sainte Barbe et sainte Agnès sont auprès d'eux. Un ange est agenouillé devant l'Enfant Jésus, et lui présente un fruit. Les deux saints Jean sont peints sur des panneaux qui jadis faisaient partie des volets; saint Jean-Baptiste avec l'Agneau offre une contenance austère ; l'Évangéliste a l'air jeune, et ses traits sont pleins de douceur. Le paysage de l'arrière-plan est fini avec un soin extrême. Il renferme un moulin à eau, avec le meunier, un homme à cheval, une vache et des cygnes. C'est exactement le même paysage que ceux qui décorent le tableau de la Madone de la galerie des Uffizi à Florence, le portrait par Antonello de Messine, du musée d'Anvers, et plusieurs autres petits tableaux d'imitateurs moins anciens, qui copièrent les vierges de Léonard de Vinci et les arrière-plans de Memling.

Les donateurs et les saints portent le costume en usage à l'époque du peintre. Un long voile transparent retombe gracieusement jusqu'à terre; il fournit, ainsi que les autres parties de l'ajustement, un exemple de la touche délicate et fidèle du pinceau du maître. Sainte Barbe et sainte Agnès trahissent une certaine tendance vers ces formes sveltes et allongées que Van der Weyden avait poussées plus loin encore, et que les peintres qui vinrent ensuite imitèrent en les exagérant. Ces deux tableaux, le *Mariage de sainte Catherine* et le tableau d'autel des Clifford, paraissent avoir été faits antérieurement à l'*Adoration des Mages*

de l'hôpital de Bruges, qui est de 1479 [1]. Ici Memling suivit Van der Weyden; les groupes sont disposés et les figures placées presque exactement comme dans l'*Adoration des Rois*, de la galerie de Munich [2]. Il n'y a qu'une légère différence dans les sujets accessoires; sur les volets, au lieu de l'Annonciation, l'on voit l'Adoration de la Vierge. La scène est arrangée plus naturellement et avec moins de symétrie que dans les autres panneaux, les figures sont plus petites, le ton, plus accentué et plus harmonieux, offre plus de vigueur dans le clair-obscur.

Mais Memling n'a montré nulle part plus de grâce, de naturel, de vie et de mouvement que dans la châsse de sainte Ursule; on ne saurait assez déplorer les pertes que l'art a faites par la manière dont ce chef-d'œuvre a été endommagé. La châsse est construite sur le modèle d'un édifice gothique contenant de chaque côté, à l'extérieur, trois compartiments séparés par des colonnettes, et sur chacun desquels est représenté un épisode. Les deux extrémités sont aussi ornées d'un tableau, et trois médaillons sont peints de chaque côté de ce qui forme la toiture de l'édifice. L'œuvre entière se compose donc de huit tableaux et de six médaillons.

La légende de sainte Ursule a été racontée de diverses manières par les anciens chroniqueurs. Tous conviennent néanmoins qu'elle était la fille d'un roi chrétien breton, et qu'un prince païen lui faisait la

---

[1] *Notice sur les tableaux*, etc., *de l'hôpital*, n° 3. Panneau : partie centrale, 0m,58 sur 0m,47 ; volets, 0m,25 sur 0m,47. Signé : « *Opus Johannis Memling.* » « Dit. werck. dede. maken. broeder. Jan. Floreins. alias. van. der. Riist. broeder. proffes. vande hospitale. van. Sint. Jans. in. Brugghe. Anno. MCCCCLXXIX. »

[2] Cette adoration est celle désignée sous les nos 35, 36 et 37, salle 3, du *Catalogue de la Pinacothèque*.

cour. La volonté du ciel lui fut révélée dans un songe, et elle reçut d'en haut l'ordre d'abandonner l'Angleterre plutôt que d'exposer sa foi religieuse par une semblable union.

Suivie par un certain nombre de chevaliers et de vierges, elle mit donc à la voile, parvint jusqu'au Rhin, et débarqua à *Colonia Agrippina*, où, par les ordres de l'empereur romain Alexandre Sévère, le christianisme était toléré. Là, une autre vision céleste commanda à la princesse de se préparer à partir pour Rome. Elle s'embarqua de nouveau, arriva à Bâle, traversa les Alpes, et parvint à la sainte cité où le pape la reçut. Le trône pontifical était alors occupé par Cyriacus, qui résolut, à la suite probablement d'une révélation, de se joindre à la pieuse Ursule et à ses compagnes, pour leur retour en Angleterre. Dans l'intervalle, la tolérance avait cessé de régner à Cologne, et le pape, les vierges et sainte Ursule furent tués par les lieutenants de l'empereur Julien. Cette légende avait été peinte déjà par d'anciens artistes de Cologne, bien des années avant Memling, mais avec infiniment moins de grâce et de sentiment.

Dans la première scène, on voit sainte Ursule débarquant à Cologne dont on aperçoit la tour inachevée, ainsi que celles de Saint-Sévère, de Saint-Cunibert, de Saint-Pierre et Saint-Paul, et le *Beyen-Thurm*.

L'ingénuité du peintre ressort singulièrement dans la manière dont il retrace les événements. Tandis que l'avant-plan nous montre le débarquement, on voit, à travers une fenêtre, sainte Ursule assise, et paraissant méditer sur son voyage. Une vision lui apparaît.

Dans la seconde scène, la princesse aborde à Bâle, et, dans la troisième, elle arrive à Rome. La quatrième figure son retour à Bâle, la cinquième, le massacre à



MORT DE Ste URSULE.

d'après la Châsse de Memling à l'Hôpital de Bruges.

Cologne, et la sixième, qui en est la suite, nous montre sainte Ursule qui a survécu à ses compagnes, près d'être percée par la flèche d'un soldat.

Le plus brillant de ces morceaux est la réception à Rome, bien supérieur, par le dessin et l'art de grouper les figures, à toutes les autres compositions. Ce panneau est encore remarquable par la vérité et le naturel des figures et par l'harmonie du coloris. Après celui-ci, le meilleur tableau est le sixième, où la princesse est debout, attendant le coup mortel. Plusieurs des personnages portent des armures modernes d'acier poli sur lesquelles viennent se réfléchir les objets environnants, avec cette fidélité d'exécution dont les peintres flamands possèdent seuls le secret.

Lorsque Giorgione soutint que la peinture l'emportait sur la sculpture, parce que divers points de vue du même objet pouvaient être représentés sur la même toile, sans exiger de déplacement, il appuya son argument en peignant une figure qui se répétait dans l'eau d'une fontaine, dans un miroir et sur une armure brillante. Memling représenta ainsi divers groupes sur des armures différentes, travail d'une extrême difficulté, et qu'il exécuta avec un talent admirable. Nous ne devons pas oublier non plus de louer l'artiste pour son habileté à varier les traits, les poses et les types de ses personnages.

Cette châsse prouve, à elle seule, que Memling étudia avec soin les peintres allemands et flamands, dans tous leurs détails. De plus, son séjour à Cologne lui donna l'occasion d'adopter, en partie, la douceur et la grâce élégante qui distinguent les panneaux de Wilhelm, et qu'il préféra à la manière plus mignarde mais moins simple de Stéphan. La preuve qu'il étudia ce peintre ressort visiblement dans le panneau repré-

sentant sainte Ursule environnée de ses compagnes et couverte d'un manteau qui la fait paraître plus élancée et plus svelte, mais avec une tête trop large pour de justes proportions. La même influence se retrouve dans le panneau opposé, où la Vierge et l'Enfant Jésus sont représentés avec une expression pleine de douceur et d'élégance.

Cette châsse de sainte Ursule, que le peintre Pourbus regardait, longtemps après, avec envie, et qui échappa aux commissaires de la république française, est la plus belle œuvre sortie du pinceau de Memling.

Le *Saint Christophe*, de l'académie de Bruges [1], est moins beau, mais seulement parce que les figures sont plus grandes et qu'il a été singulièrement endommagé par la restauration. Ici, comme dans la châsse, le faire de l'artiste est large, et sa composition pleine de vérité. Il sacrifie moins à cette espèce de symétrie théâtrale que l'on voit dans le *Mariage de sainte Catherine*. Saint Christophe, fléchissant sous le poids du divin Enfant, s'appuie sur un bâton. A sa droite, on voit saint Benoît, et, à sa gauche, saint Gilles. Les volets portent les portraits des donateurs et de leur famille ; à l'extérieur sont représentés en grisaille saint Jean-Baptiste et saint Georges. En plusieurs endroits, le coloris et le dessin du maître ont été défigurés par d'ignorantes et présomptueuses restaurations.

La figure de saint Jean-Baptiste entre autres a certainement été repeinte ; les doigts de la main qui caresse l'Agneau ont été allongés, le pouce raccourci, et l'on aperçoit même encore la forme première sous la

---

[1] *Catalogue de Bruges*, n° 4. Panneau : haut. 1m,21, larg. 1m,54. Au bas on lit : « *Anno Dni* 1484. »

retouche du moderne vandale. La surface du tableau est écaillée, et c'est à cela seul que l'on doit attribuer la froideur du ton général de cette œuvre remarquable de Memling.

Quant à son talent pour le portrait, nous en avons une preuve dans le panneau de l'hôpital de Bruges représentant Martin Van Nieuwenhove; la Vierge et l'Enfant qui l'accompagnent ne s'éloignent guère de la forme adoptée par notre peintre, pour les tableaux de ce genre. Le nom de Memling est omis, ce qui laisse un peu à désirer pour l'authenticité [1]. Un portrait tout aussi beau, et de la même année (1487), se trouve à la galerie des Uffizi, à Florence. Il représente un homme en prière, plein de vie et de naturel. Les mains surtout sont très-élégantes. On voit au même endroit une Madone et l'Enfant, dans un état de conservation admirable, et qui pourrait bien être le tableau d'autel que cite Vasari [2] comme étant en la possession de Cosme de Médicis, grand duc de Florence, et qui avait été peint pour les Portinari. La Madone rappelle celle du *Mariage de sainte Catherine*, et deux charmants petits anges qui soutiennent une couronne sont exécutés dans le style le plus gracieux de l'artiste.

L'arrière-plan est semblable à celui que nous avons décrit dans l'*Adoration des Mages* de l'hôpital, et dans le tableau d'autel de Chiswick.

L'ange tenant en main une viole et présentant un fruit à l'Enfant Jésus, est digne des plus grands éloges, ainsi que l'autre ange agenouillé et tenant

---

[1] *Notice des tableaux*, etc., *de l'hôpital*, n° 4. « *Hoc opus fieri fecit Martinus De. Newenhoven. Anno Dm̄* 1487, *anno vero ætatis* 23. » Panneau : chaque volet, 0m,34 sur 0m,45.

[2] Vasari, *op. cit.*, t. Ier, c. VII, p. 163.

une harpe. Saint Benoît, une figure isolée de la même galerie, est également un travail de Memling.

Les Sept joies de la Vierge, dans la Pinacothèque de Munich [1], doivent être regardées comme l'œuvre du même maître ; ce tableau est bien conservé et bien exécuté, mais l'arrangement des groupes est mauvais, et il est trop surchargé.

Le point de vue est placé trop haut, pour flatter l'œil, et la perspective est défectueuse en ce que les divers plans sur lesquels se déroulent les sujets, manquent d'espace. Toutefois, si *les Sept joies* ne sont pas un tableau parfait, comme ensemble, chacun des petits sujets est en lui-même un vrai bijou, par le fini de l'exécution.

Le Musée de Turin possède une œuvre de Memling, représentant des scènes de la Passion, semblable, quant à la composition et à l'exécution, aux *Sept joies de la Vierge*, à Munich. Ce tableau a été nommé *les Sept douleurs de Marie*. Les portraits du donateur et de la donatrice occupent les deux côtés de l'avant-plan. Le panneau est dans un magnifique état de conservation ; le coloris est brillant, mais les couleurs sont minces [2].

Dans la plupart des capitales de l'Europe, il se trouve de nombreuses productions de Memling chez des particuliers. M. Catteaux, membre de l'Institut de

---

[1] *Catalogue de Munich*, n° 3, cab. IV. Panneau : haut. 2 pieds 6 pouces, larg. 6 pieds.

[2] *Catalogue de la galerie de Turin*, n° 318. Panneau, $0^m,92$ sur $0^m,56$, mesure française. D'après M. Waagen, dit M. Passavant, ce panneau est probablement le chef-d'œuvre mentionné par Vasari, comme ayant appartenu aux Portinari, et qui se trouvait jadis à Santa-Maria Nuova, de Florence. (*Kunstblatt*, 1843, n° 62.) — Il s'agit plus probablement ici du tableau de *la Passion du Christ*, à Careggi, mentionné par Vasari dans la troisième partie de l'édition de 1568.

France, possède un des beaux morceaux de ce maître, représentant la Vierge et l'Enfant. Jésus offre une bague à sainte Catherine, assise devant lui. Elle est entourée de sainte Agnès avec l'Agneau, de sainte Cécile, de sainte Barbe, de sainte Marguerite avec le dragon, de sainte Lucie avec un plat sur lequel sont posés deux yeux. L'arrière-plan est un des plus agréables paysages de Memling. Trois chérubins voltigent en l'air au-dessus de ce groupe, et l'ensemble porte ce cachet de vérité et de précision qui distingue ce maître. De plus, les dimensions du tableau sont on ne peut plus propres à en dissimuler les défauts [1].

Le Louvre renferme deux de ses petits tableaux, mais fort beaux, *saint Jean-Baptiste et Marie Madeleine*. Dans l'éloignement, on voit quelques épisodes de la vie de ces saints. Ils sont exactement de la même dimension que deux panneaux qui se trouvent au palais du roi de Hollande, représentant saint Étienne et saint Christophe. Le peu d'épaisseur du bois sur lesquels ces sujets sont peints suggère l'idée que les quatres tableaux faisaient jadis partie des volets d'un triptyque, et qu'ils furent sciés par le milieu [2]. En outre la galerie du roi de Hollande possédait encore il n'y a pas bien longtemps le portrait d'une dame, la tête couverte d'un bonnet de toile de lin, habillée de noir et ceinte d'une ceinture jaune [3]. On y

---

[1] Nous devons à l'obligeance de M. de Reiset de nous avoir signalé ce panneau, qui mesure 26 centim. sur 15. M. Catteaux habite Paris.

[2] *Catalogue du Louvre*, n°s 288, 289. Panneau : 0m,48 sur 0m,12. Le premier de ces panneaux faisait partie de la collection de Lucien Bonaparte, et fut gravé comme étant de Van Eyck. Il appartint ensuite à Guillaume II de Hollande, ayant été acheté avec son pendant, en 1851, par le baron de Fagel, pour 11,728 francs.

[3] Panneau : 18 $\frac{3}{4}$ pouces sur 14 $\frac{1}{2}$ pouces. Acheté à la vente de la collection du prince d'Orange pour 450 florins. Signé : « *Obyt an° Dni* 1479. »

admirait aussi *le Repos en Égypte* : la Vierge tient l'enfant dans ses bras, tandis que saint Joseph cueille des noisettes[1].

On peut citer parmi les chefs-d'œuvre de Memling deux volets d'un tableau d'autel, qui appartenaient à Mlle Rogers, avant de faire partie de la collection de Samuel Rogers.

Une vieille femme est agenouillée dans une attitude pleine de dignité, et une jeune sainte la soutient. De l'autre côté est un homme aussi à genoux, tenant en main un livre de prières, ayant à ses côtés le saint son patron couvert d'une armure [2]. Nous ne rencontrons pas dans ces compositions la maigreur de contour et le coloris froid qui caractérisent les premières compositions de ce maître, après qu'il eut quitté Van der Weyden. Il paraît ici s'être soustrait à l'influence de son professeur, et s'être rapproché, pour la sévérité du style, pour la vigueur d'expression, pour l'ampleur et pour la vivacité du coloris, de la manière de Jean Van Eyck. L'attitude de la dame est très-naturelle, la tête pleine d'expression, d'animation et de vie, tandis que la sainte respire toute la douceur et la grâce que l'artiste put lui communiquer. Le portrait de l'homme est également digne d'éloges, mais le saint armé est peint dans ce style que Memling emprunta de Van der Weyden, et dont il ne put jamais complétement se défaire. Les paysages, dans ces deux panneaux, sont d'un fini étonnant et inondés de lumière. Ce sont des meilleurs tableaux de l'école flamande,

---

1 Panneau : 17 $\frac{1}{2}$ pouces sur 14 pouces. On croit qu'il fut acheté par la famille Rothschild, au prix de 2,600 florins.

2 Panneau : 32 pouces sur 12 pouces. Ces deux volets sont pareils à ceux du tableau n° 41 de l'Académie des beaux-arts à Vienne, attribués à Cornelius Engelbrechtsen.

mais le ciel ainsi que les figures ont souffert par suite d'une mauvaise restauration.

Dans la galerie de Hampton-Court, un portrait catalogué comme étant d'un maître inconnu, nous paraît être un essai de Memling, soigneusement exécuté dans sa première manière et dans le style froid qu'il prit à Van der Weyden. C'est le portrait d'un jeune homme assez maigre, dont les cheveux sont divisés par le milieu [1].

Dans la galerie de Francfort, se trouve un portrait non catalogué que nous supposons avoir appartenu à la collection Ader. La tête est couverte d'une de ces longues capes de l'époque, et les mains sont croisées sur la figure dont une partie seulement est visible. Ce portrait est tout à fait dans la manière de Memling.

Un autre portrait plus petit, dans la galerie du prince de Wallerstein, à Kensington, est vrai et animé, mais n'offre pas cette touche délicate dont nous avons si souvent fait mention. Les mains sont disgracieuses, ce qui étonne dans un tableau de Memling. Ce portrait a légèrement souffert du nettoyage, et par suite la figure est plus faible de couleur que le paysage et l'habillement [2].

On voit dans la même collection un autre tableau de *la Vierge et l'Enfant*, qui porte bien le cachet de notre maître, et qu'on attribue à Van Eyck, quoiqu'il ne soit nullement dans son style. Certaines parties sont fort endommagées, surtout la figure de l'enfant, à laquelle les retouches ont enlevé toute sa

---

[1] *Catalogue de Hampton-Court*, n° 299, sous le nom de A. More. Panneau.

[2] *Callery of prince Wallerstein*, n° 59. On dit que c'est le portrait de Florcins Van der Ryst. Panneau : 1 pied 3 ½ pouces sur 10 ½ pouces

fraîcheur; mais le caractère général rappelle bien Memling [1].

Un tableau d'autel, représentant des scènes de la vie de saint Bertin, a été invoqué par M. Michiels, pour appuyer son opinion que Memling avait travaillé pour le monastère de Sithiu, près de Saint-Omer. Cette œuvre, à notre avis, est bien inférieure aux productions de cet artiste. Le plus grand nombre des panneaux qui la composaient se trouvent maintenant au palais de la Haye, sauf deux qui sont à Paris. Originairement, ces tableaux formaient deux vantaux qui se refermaient sur une pièce centrale dorée et ornée de quantité de pierres précieuses. Le triptyque était construit de manière que les vantaux étant fermés, le dessus se projetait en un cadre oblong. Cette partie fut détachée, et se voit aujourd'hui dans la collection de M. Beaucousin, à Paris, qui en donne la description suivante : « Sur l'un des fragments sont peints plusieurs » anges, les uns chantant, les autres jouant de divers » instruments, il formait le dessus de la composition, » où, sous des arches gothiques, on voyait l'évêque » qui l'ordonna, et la naissance de saint Bertin. Dans » l'autre fragment, deux anges emportent le saint » vers le ciel. Cette portion était placée au-dessus du » second panneau, celui de droite, qui contenait la » représentation de la mort du saint [2]. »

Les deux tableaux du roi de Hollande renferment chacun cinq scènes de la vie de saint Bertin. Sous la première arcade, deux saints sont en prière; la seconde

---

[1] *Gallery of prince Wallerstein*, n° 53. Panneau : 1 pied 4 pouces sur 11 pouces.

[2] Achetés de M. Nieuwenhuys de Bruxelles, qui les avait détachés du tableau du milieu. Panneau : chaque vantail a 20 $\frac{3}{4}$ pouces sur 52 $\frac{3}{4}$ pouces.

renferme la naissance de saint Bertin ; sous la troisième, il fait ses vœux dans une église ; sous la quatrième, il est en pèlerinage, et sous la cinquième, au milieu d'un paysage montagneux, on voit le saint et ses compagnons à genoux devant un personnage de distinction qui étend les mains avec un air de respect. Derrière lui sont quatre individus dont l'un tient un parchemin ou une charte.

Le second tableau est également divisé en arcades. C'est d'abord saint Bertin qui change l'eau en vin ; puis on le voit prêchant, ensuite s'entretenant avec un évêque ; dans le quatrième et dans le cinquième compartiments, il est mourant et reçoit les derniers secours de la religion.

Les parties qui appartiennent à M. Beaucousin prouvent que les volets étaient peints des deux côtés ; mais ils furent tellement endommagés qu'il restait fort peu de traces de la peinture d'un des côtés, et ce peu a été même entièrement effacé ; le reste a aussi beaucoup perdu de sa fraîcheur et de son fini.

Ces compositions sont inférieures aux tableaux authentiques du maître, particulièrement en ce qui regarde le coloris et le dessin. Memling a peut-être été assisté par ses élèves, ou bien il leur a confié l'exécution entière de l'ouvrage ; l'on distingue fort bien ces différences, si faciles à remarquer, entre ce qui sort de la main du maître et de celle d'un élève. M. de Laborde nous apprend que, vers l'année 1500, un certain Dyrick peignit pour l'abbaye de Saint-Omer ; il se pourrait bien que cet artiste eût exécuté une partie des panneaux dont nous parlons [1].

---

[1] En 1528, on allouait encore x sous à « Dyrick, le peintre, qui avoit recollé et repainct de noire une ronde tablette, estant en la sallette

Le *dépôt* du Musée de Madrid contient un tableau d'autel portatif représentant l'*Adoration des Mages,* et sur les volets duquel on voit la *Présentation au Temple,* et l'*Adoration des Anges* [1]. C'est exactement la même composition que celle du retable de Van der Weyden, à Munich [2], que Memling copia dans son tableau de l'*Adoration des Mages,* de l'hôpital de Bruges, en substituant l'adoration à l'annonciation.

Ce tableau de Madrid, qui appartenait à Charles-Quint, est à quelques légères différences près, une copie de celui peint par Memling. Par exemple, dans le panneau du milieu quelques figures nouvelles ont été introduites dans la suite des Mages, ce qui a nécessité le déplacement du portrait du donateur brugeois. L'architecture aussi est différente ; mais le point le plus curieux est le nombre de mains diverses qui ont contribué à l'exécution de cette œuvre.

La plus grande partie nous présente le style et le coloris de Memling, mais les figures derrière les Mages, offrent des draperies et un ton d'un autre goût. Les anges, dans l'*Adoration de la Vierge,* sont très-inférieurs à ceux de Memling. Il paraît que ces panneaux ont été commencés par lui et achevés par un de ses élèves. On y remarque, entre autres, la tête d'un spectateur à une croisée ; c'est le pendant de celle de l'*Ado-*

---

hault près la chambre de Monseigneur. » En 1530, ce même artiste faisait payer « v livres un grant tableau, en platte painture, à ung Dieu de pitié, Notre-Dame, sainct Jehan, » et demandait « IV sous pour les feuillets faicts depuis audit tableau, auquel a painct en toille les armes de l'église et de Monseigneur. » (DE LABORDE, *op. cit.,* Introd.)

[1] Panneau : non catalogué, environ 4 ½ pieds sur 4 pieds anglais. Apporté d'Aranjuez. Nous saisissons cette occasion pour remercier don José Madrazo de la complaisance avec laquelle il nous a mis à même de voir ce tableau ainsi que plusieurs autres.

[2] On doit se rappeler que ce tableau est catalogué sous le nom de Van Eyck. *Voy.* t. Ier, p. 104.

ration des Mages, à Bruges, que l'on dit être le portrait du peintre. Plusieurs des belles qualités de ce tableau ont été gâtées par le nettoyage.

Une composition à deux compartiments, dans la galerie du Belvédère, le *Portement de Croix* et la *Résurrection du Sauveur*, rappelle d'une manière frappante, la touche de Memling dans la châsse de sainte Ursule. Toutefois les figures ont été beaucoup retouchées ; les pieds et les mains sont traités avec beaucoup moins de soin qu'à l'ordinaire, tandis que l'ensemble offre peu de fini et la couleur beaucoup de corps. Ces derniers caractères qui annoncent plutôt le copiste que le maître, peuvent être toutefois attribués au retouchage [1].

Nous terminerons ce chapitre sur les œuvres de Memling, par la mention d'un tableau peint pour Adrien Reims, protecteur de cet artiste, et supérieur de l'hôpital de Saint-Jean à Bruges. Il représente une *Descente de Croix*. Aux pieds du Sauveur, on voit la Vierge, Marie Madeleine et Joseph d'Arimathie en larmes. Sur le volet de droite, est le portrait d'Adrien Reims, agenouillé devant le saint son patron ; sur le volet de gauche, sainte Barbe. L'extérieur de ce volet est divisé en arches ogivales où sont peints l'*Invention de la Croix* et *Marie l'Égyptienne traversant le Jourdain* [2]. La date de 1480 est probablement récente. Les lettres A. R., inscrites au-dessous du panneau du milieu, sont les initiales du donateur. Ce tableau d'autel dont la composition est théâtrale et toute de convention, manque du sentiment que Memling mettait ordinairement dans ses œuvres. La Madeleine montre sa

---

[1] *Catalogue du Belvédère*, 1re salle, n° 82. Panneau : 1m,09 ½ sur 1m,09.

[2] *Notice sur les tableaux*, etc., *de l'hôpital*, n° 6. Panneau : 0m,36 sur 0m,44 ; vantaux, 0m,14 sur 0m,44.

douleur par des mouvements exagérés qui sont particuliers à Van der Weyden. Un ton rougeâtre domine l'ensemble, le paysage est aride, et ne présente pas les qualités du maître.

On doit toutefois tenir compte de ce que ce tableau a été très-endommagé par les restaurations qu'il a subies.

Comme il y a peu de peintres qui ont été aussi fréquemment imités que Memling, on lui attribue un plus grand nombre de compositions qu'à aucun autre artiste. Nous nous en occuperons séparément. Les unes lui sont données par de fausses signatures, d'autres, parce que différents auteurs les ont attribuées à plusieurs peintres ayant une certaine ressemblance entre eux, tels que Van Eyck, Van der Weyden et Memling. Elles appartiennent à des imitateurs de ces maîtres. Dans d'autres nous voyons des traces de l'école de Louvain, et nous les avons réunies dans un chapitre à part.

Bien des auteurs faisant autorité en fait d'art, ont attribué à Memling des tableaux que nous n'avons pas eu la bonne fortune de pouvoir examiner. Nous leur en laissons la responsabilité.

M. Passavant dit : « *Le Mariage mystique de sainte* « *Catherine*, qui se trouve à la mairie de Strasbourg, « est donné dans le catalogue (nº 39) à Lucas de Leyden ; mais il ressemble beaucoup au même sujet que « possède l'hôpital de Saint-Jean, à Bruges, et c'est un « travail remarquable de Memling, demi-grandeur. « La Vierge Marie est assise sur un trône de marbre, et « tient sur ses genoux l'enfant Jésus nu, qui présente « une bague à sainte Catherine, agenouillée à sa « gauche. A la droite, sainte Barbe lui offre un fruit, « la draperie de brocart d'or, derrière le trône, est « pareille à la tenture suspendue au même endroit,

" dans les tableaux de la galerie de Florence et du
" Belvédère à Vienne [1]. "

" C'est à Lubeck, dit M. Waagen, qu'on voit la plus " belle œuvre de Memling. C'est un retable dans la " chapelle de *Greveraden*, à la cathédrale.

" A l'extérieur, il représente l'*Annonciation*. Les for- " mes de la Vierge et des anges sont sveltes et nobles. " Les draperies sont modelées avec le plus grand " soin, et les têtes ont la douceur et le fini particu- " lier à Memling. C'est un des caractères auquel ses " tableaux peuvent être le plus sûrement reconnus. " A l'intérieur des volets, on voit saint Blaise et saint " Gilles avec la biche : ce sont sans doute les patrons du " fondateur de l'autel. Auprès d'eux se tiennent saint " Jean-Baptiste avec l'agneau, et saint Jérôme ôtant " une épine de la patte d'un lion. Saint Jean ressemble " beaucoup au saint du tableau d'autel de saint " Christophe dans la galerie de Munich [2]. Ainsi " que c'était l'habitude de Memling, divers petits " sujets sont peints sur l'arrière-plan, tels que le " Christ sur la montagne, le baiser de Judas, l'oreille " coupée à Malchus, l'entrée du Christ à Jérusalem, " son arrivée à la maison de Caïphe, le Christ devant " Pilate, la flagellation, le couronnement d'épines, et " l'*Ecce Homo*. Le panneau central représente le porte- " ment de la croix. Sur l'avant-plan, dans le coin, est " le portrait du donateur, avec un petit chien et une " grenouille près de lui. Cette composition comprend " dans son ensemble trente-cinq figures. Deux hommes " à cheval séparent le Sauveur du groupe des saintes

[1] PASSAVANT, *Kunstblatt*, n° 62, 1843.

[2] *Catalogue de Munich*, cab. IV, n°s 48, 49, 54. D'après notre opinion, ce tableau n'est pas de Memling, mais d'un autre élève de Van der Weyden.

" femmes. Saint Jean et une sainte soutiennent la " Vierge; une autre sainte se tord les bras de douleur, " et Madeleine étend les siens vers la croix. Le pay- " sage du fond est plus bleu que ceux de Memling. Un " singe placé derrière l'un des cavaliers, fait des gri- " maces en voyant un enfant voler des fruits. Dans le " lointain, on aperçoit une partie de Jérusalem. La " date de 1491, qui se trouve sur la bordure inférieure, " prouve que c'est une des dernières œuvres du maître. " Ce tableau est du plus grand fini. Sur l'avant-plan " du volet de gauche, est représentée la sépulture don- " née au Christ par Nicodème et Joseph d'Arimathie. " Marie Madeleine est présente. Il y a encore d'autres " petites figures dans l'éloignement. Pour le dessin " des têtes et les détails, on ne peut mieux comparer " ce tableau qu'à celui des *Sept joies et des sept douleurs* " *de la Vierge*, dans la Pinacothèque de Munich; il " ressemble aussi au tableau de la *Passion* à Turin [1]. "

L'Académie royale des beaux-arts à Vienne, possède une série de sujets dans le style de Memling. Ils furent légués à cette institution par feu le comte de Lamberg Springenstein, en 1835. L'un d'eux représente le *Couronnement de la Vierge;* on y voit la Vierge à genoux sur l'avant-plan; l'Éternel sur son trône est entouré par un groupe d'anges. Le dessin est correct et le coloris fort clair [2].

---

[1] Waagen, *Kunstblatt*, n° 28, 1846.
[2] Panneau : haut. 2 pieds 9 pouces, larg. 2 pieds 9 pouces.

CHAPITRE XV.

IMITATEURS DE MEMLING ET DE VAN EYCK.

Les écoles de Bruges, de Gand et de Bruxelles ont produit de nombreux imitateurs du style de Memling. Quelques-uns n'ont été que de serviles copistes, mais plusieurs furent doués d'un talent remarquable. On ne pouvait toutefois attendre de ces derniers qu'ils devinssent supérieurs à leur maître.

Tous modifièrent plus ou moins sa manière, les uns le surpassant en quelques détails peu importants, les autres, et c'est le plus grand nombre, restant bien au-dessous de lui. Ceux qui peignent mieux le paysage que Memling, ne peuvent donner à leurs figures la chaleur nécessaire ni la transparence de ton. Fréquemment aussi, ils ne réussissent pas à obtenir cet arrangement harmonieux et symétrique qui caractérise si bien les compositions du grand artiste. Loin d'introduire des modifications heureuses dans les formes

allongées, mais élégantes qu'affectionnait Memling, ils tendent au contraire vers le défaut opposé, en les faisant trop courtes et d'une apparence vulgaire. Leur coloris manque d'harmonie comme leur dessin de correction : ils ne possèdent pas davantage les qualités les plus nécessaires au peintre, le sentiment et l'intelligence de la composition.

Nous partageons l'avis de M. Waagen [1], sur le tableau du *Baptême*, à l'Académie de Bruges. Cette belle œuvre d'un successeur immédiat de Memling, représente un superbe paysage, richement coloré, et auquel les figures donnent du relief et de la vie.

Les arrière-plans sont peints avec une telle vivacité de ton et de couleur, que la froideur des figures du premier plan et les fautes de composition et de dessin, ne frappent pas au premier coup-d'œil. Le lointain manque d'air, mais ceci peut être le résultat du nettoyage : sous tous les autres rapports, rien n'est plus parfait que l'exécution de cette partie du tableau. Le paysage de l'avant-plan est également fort beau : les arbres sont vigoureusement peints et d'un fini admirable, sans que cela nuise à l'effet de la masse ni de l'ensemble. Chacun de ces arbres conserve son caractère distinct de forme et de feuillage, et l'eau réfléchit les objets environnants avec une grande vérité de perspective et une parfaite harmonie. Ayant fait la part de l'éloge, nous nous arrêterons pour dire un mot des figures.

Le groupe du Christ baptisé par saint Jean, non-seulement manque de coloris, mais il est faible de composition ; il pèche à la fois sous le rapport du goût et de la correction du dessin. Il est hors de proportion

[1] *Kunstblatt*, août 1847.

avec les objets qui l'entourent et surcharge le plan où sont placés les personnages. Les figures du fond étant petites, paraissent moins défectueuses ; prises à part, elles sont triviales, courtes et sans élégance.

Dans aucun tableau de Memling nous n'avons rencontré un tel empâtement dans les ajustements ni un procédé de coloris semblable à celui de cette œuvre, où des chairs jaunâtres heurtent avec dureté des demi-teintes grises qui se découpent sur des ombres foncées. Le contraste subit de couleurs brillantes dans les vêtements rappelle assez la manière adoptée par l'école de Leyden.

Nous n'observons ici ni les défauts ni les qualités de Memling, mais ceux des peintres postérieurs, et si du panneau central, nous portons nos regards sur les volets où sont représentés la Vierge et l'enfant Jésus, nous retrouvons l'inclinaison raide et affectée que Van der Weyden donne ordinairement à ses têtes : l'enfant au lieu d'être nu, comme il l'est dans tous les panneaux de Memling, est vêtu à la manière des Christs de Van der Goes. En un mot, dans ce tableau du *Baptême*, on trouve en germe cette école peu nombreuse de paysagistes qui se forma à Dinant, indubitablement sous la direction de l'auteur de cette même œuvre, et qui compta des élèves tels que les Patenier et les Henri met de Bles.

Plusieurs des traits qui le caractérisent se rencontrent dans la peinture votive de l'hôtel de ville de Rouen, que Mme Jameson décrit de la manière suivante :

« Au centre la Vierge est sur un trône. Jésus « assis sur ses genoux, tient en main une grappe de « raisins, symbole de l'Eucharistie. A droite on voit « sainte Apollonie, puis deux anges charmants vêtus

» de blanc et tenant des luths. Derrière on aperçoit » une tête de femme qui regarde ; c'est évidemment un » portrait. Plus sur le devant sainte Agnès, avec son » agneau à ses pieds, se tourne vers sainte Catherine » qu'elle paraît interroger, et celle-ci semble consul- » ter un livre. Derrière elle on voit une belle figure » d'homme, probablement un autre membre de la » famille, puis sainte Dorothée abaissant ses regards » sur un panier de roses. A gauche de la Vierge est » sainte Agathe, deux anges tenant des violes, sainte » Cécile, et une tête de femme, autre portrait de fa- » mille. Puis vient sainte Barbe, portant une superbe » coiffure. Un missel est appuyé sur ses genoux. » Auprès d'elle est sainte Lucie, et encore un portrait » de femme [1]. Toutes les têtes ont à peu près le quart » de la grandeur naturelle. »

Avec toute la symétrie de Memling, ce tableau possède en outre la plupart des caractères du *Baptême*, de Bruges. Les figures sont à côté l'une de l'autre, sans perspective aérienne, et le style des têtes de la madone, de l'enfant et des saints, est exactement le même.

Mais tandis que le personnage de la Vierge rappelle les formes allongées et gracieuses des Vierges de Memling, dont celle-ci a également le visage ovale, d'autres, courtes et trapues, offrent au contraire de grosses figures rondes. Évidemment le peintre s'était inspiré de plusieurs écoles à la fois, et tombait dans tous leurs extrêmes. Quelques-unes des têtes sont d'un ton froid, d'autres ont de la chaleur, selon que l'artiste suit Van der Weyden, Memling ou Van Eyck.

Ici encore, point d'anatomie, point de correction

[1] *Catalogue de l'hôtel de ville*, n° 196. Attribué à Van Eyck. Panneau : 1m,20 sur 2m,13.

dans le dessin des membres et des mains. Les contours sont secs, sans grâce, tantôt durs, tantôt très-faibles, et, dans les draperies surtout, fort anguleux. Les couleurs se heurtent crûment, comme celles du *Baptême ;* en général les figures manquent de proportions ; de grosses têtes y sont adaptées à des membres et à des corps beaucoup trop grêles. L'empâtement que l'artiste a donné à ses couleurs complète sa ressemblance avec le chef-d'œuvre de Bruges.

Le même empâtement, mais non la même touche, les mêmes défauts de composition, une égale affectation dans la pose et les mouvements de la Vierge, caractérisent les *Noces de Cana* qu'on voit au Louvre.

Le contraste des couleurs dans les draperies est même encore plus frappant ici que dans le *Baptême.* Le sujet est la bénédiction des vases ; le lieu de la scène, un temple gothique entre les colonnes duquel on entrevoit des maisons et une place. De l'extérieur, un moine regarde ce qui se passe : léger anachronisme dont on sera moins choqué si l'on se reporte aux usages de cette époque. Les volets représentent les donateurs d'un côté, et la Madone avec l'enfant, de l'autre. Ce tableau [1] a été attribué à Jean Van Eyck, mais c'est une production fort médiocre d'un de ses imitateurs.

D'autres peintres cherchèrent à combiner la manière de Memling dont ils exagérèrent la symétrie, avec le coloris de Van Eyck. Il en résulta des compositions théâtrales, d'un coloris sombre et désagréable. On peut citer dans ce genre une *Adoration des Bergers,* du Musée de la *Santa Trinidad,* à Madrid. Le peu de naturel de la scène provient surtout de ce que deux figures, presque

---

[1] *Catalogue du Louvre,* n° 596. Aujourd'hui il est marqué comme étant d'un maître inconnu. Panneau : 0m,96 sur 1m,28.

de grandeur naturelle, soutiennent les plis d'un rideau de chaque côté du tableau. Au centre, le Sauveur est couché sur la paille, nu, tenant une fleur à la main. La Vierge est agenouillée à sa gauche, et deux bergers sont sur le point d'entrer, tandis qu'on voit à travers la porte ouverte un grand nombre de personnes qui s'approchent. Plusieurs anges en adoration entourent l'enfant. A la droite est saint Joseph, avec le bœuf et l'âne. Les épis de blé qui jonchent le sol appartiennent à une idée beaucoup plus moderne. Il n'y a ni pensée ni élévation dans les têtes d'hommes. Les deux grandes figures qui soutiennent le rideau sont particulièrement vulgaires. Les figures placées dans le paysage du fond ne sont guère que des copies de celles qui se trouvent dans le *Baptême*. Le Sauveur, maigre et disgracieux, manque d'animation et de vie, et tout ce qui l'entoure n'offre ni relief ni clair-obscur. Le rouge et le noir sont les tons qui dominent l'ensemble. La couche de couleur est épaisse, et les vêtements manquent de cette vigueur de contraste que l'on voit dans les autres panneaux. On a attribué ce tableau à Lucas de Leyden. Il a beaucoup souffert des nettoyages.

Une autre tentative d'allier la composition de Memling avec le coloris de Jean Van Eyck, se rencontre dans un panneau de la galerie de Munich, appelé l'*Offrande des Mages* [1], et qui ne diffère de celui dont nous venons de parler, que par la substitution des Mages aux bergers. On n'y retrouve pas les deux énormes figures soutenant le rideau, mais la position relative de la Vierge et du Sauveur est la même; le paysage est également encombré de maisons, et l'on

[1] *Catalogue de Munich*, 1re salle, n° 45. Panneau : haut. 3 pieds 10 pouces, larg. 5 pieds 1 pouce 3 lignes.

y voit aussi les épis de blés et les animaux. Les défauts du coloris et du dessin sont également frappants. Une copie de ce panneau se trouve au Musée de Berlin, sous le nom d'un imitateur de la première manière de Mabuse [1]. Le tableau de Munich est attribué à Van Eyck.

Le *Crucifiement* de Berlin, par Mabuse, selon M. Waagen, et par Ouwater, selon Hotho, est une œuvre de la même époque. Ce tableau, quoique aussi froid que les précédents, est plus harmonieux, et dénote une plus grande connaissance de la perspective aérienne. Le dessin est du même genre que le *Baptême*, mais on y remarque plus de douceur et de science de coloris. Le paysage n'est pas embarrassé d'épisodes, et la figure du Christ est identique à celle du *Baptême*. La Madeleine est au pied de la croix, soutenue par saint Jean. Il y a de plus deux saints, deux soldats et un officier. Au fond, le cortége se dirige vers le Calvaire. La physionomie du Sauveur exprime la douceur et la bonté, mais ce n'est qu'une froide imitation de la nature; anatomiquement, la figure est d'une longueur et d'une maigreur exagérées [2].

Une autre *Adoration des Mages*, de la même époque à peu près, figure dans la galerie de Bruxelles, sous le nom de Jean Van Eyck [3]. On peut apercevoir dans ce panneau un style plus récent encore que celui de Memling, mais évidemment le peintre a cherché à imiter les deux maîtres. La composition forme le pendant du tableau de Munich. La Vierge, assise, dans un coin du tableau, reçoit l'offrande de l'un des Mages, tandis

[1] *Catalogue de Berlin*, n° 37. Panneau : 3 pieds sur 3 pieds.
[2] *Ibid.*, n° 21. Panneau : 4 pieds 8 pouces sur 3 pieds 3 pouces
[3] *Catalogue de Bruxelles*, n° 634. Panneau : 0m,98 sur 1m,88.

que l'autre baise la main du Sauveur. Saint Joseph, derrière la Vierge, est assis devant une arcade, près de laquelle on voit l'âne, le bœuf et les épis de blé que nous retrouvons généralement dans les œuvres de cette époque. La suite des Mages occupe la droite du tableau, et se compose de cavaliers et de personnes à pied. Les épisodes ordinaires encombrent le paysage qui est une imitation de celui du *Crucifiement* de Berlin. La Vierge et le roi agenouillé sont les mêmes que dans le tableau de Munich.

La composition de Bruxelles offre donc des parties empruntées à divers panneaux des galeries de la Prusse et de la Bavière. Toutefois l'exécution en est supérieure, sous beaucoup de rapports, à celle des autres peintures. Les figures quoique raides ont un certain naturel. Le coloris, gris en quelques endroits, et rouge dans d'autres, provoque de suite la comparaison avec Memling et Van Eyck. Les draperies sont bien dessinées et flottantes. Il y a du corps dans la peinture, mais elle manque de vigueur. Ici encore, le travail appartient à une de ces époques de transition, où les artistes ne se contentaient plus de se créer un genre qui reposât sur des bases originales, la manière d'un peintre en renom, par exemple, mais où ils se laissaient aller d'un style à l'autre, et perdaient toute originalité dans leurs progrès.

Les panneaux sur lesquels les écrivains flamands modernes se sont appuyés pour prouver le séjour de Memling en Belgique, se trouvent dans la galerie d'Anvers ; ils sont signés C. H. et datés de 1499 [1]. Ils

[1] *Catalogue d'Anvers*, n° 28. Ces panneaux viennent de l'abbaye des Dunes, à Bruges. Ils furent vendus par le dernier abbé Nicolas de Roovere, à M. Van Ertborn. Quatre panneaux de bois, chacun de 0m,31 sur 0m,15.

forment un diptyque, qui représente la Vierge debout dans un édifice gothique, et tenant l'enfant Jésus dans ses bras. Derrière elle sont deux anges avec un livre. Sur le volet est peint un abbé en prière. A l'extérieur, on voit le Sauveur se tenant sur un globe, et, auprès de lui, un bénédictin à genoux.

La position raide et exagérée du Sauveur, la touffe de cheveux qu'il porte sur le front, les contours durs et la manière quelque peu allemande dont les ajustements sont peints, la couleur terne et sans expression, qui ne rappelle ni la douceur et la transparence de Memling, ni la touche ferme et sévère de Van Eyck, tout prouve que ce diptyque, si obstinément attribué à Memling, est l'œuvre d'un artiste tellement inférieur à lui par la touche et le style, que nous hésitons même à le classer parmi ses élèves. On trouve là toute la monotonie du copiste, et, dans les accessoires et les détails, toute la froideur d'un imitateur servile dépourvu de talent. Telle est notre opinion sur un tableau qui a servi de base à la supposition de M. Michiels et d'autres écrivains belges, que Memling vivait encore en Flandre en 1499.

On peut appliquer les mêmes remarques au prétendu Memling qui faisait partie de la collection de M. Rogers, et qui représentait la *Vierge et l'Enfant*. C'est une peinture très-achevée, apparemment de la même main que le diptyque d'Anvers. La touche est délicate, le coloris a du corps, de la transparence, et est bien nuancé [1].

Deux autres panneaux, la *Sainte Catherine* de la galerie du Belvédère, attribuée à Hubert Van Eyck,

[1] Panneau : environ 6 pouces sur 4 pouces. Attribué par les uns à Memling, par d'autres à Van Eyck.

et la *Vierge et l'Enfant*, attribué à Jean, nous paraissent réunir les mêmes traits caractéristiques que les *Madones* de la galerie d'Anvers et de la collection Rogers [1].

Dans la même galerie, il y a deux petites têtes, un homme et une femme, peints sur un seul panneau, qui sont d'un style tout différent. On y rencontre du naturel, de la puissance dans le coloris, de la fermeté de dessin, mais tout annonce que l'artiste appartenait à une époque postérieure à celle de Van Eyck et de Memling. C'est plutôt une imitation de la manière du premier [2].

Dans l'hôtel de ville de Dijon, on voit la *Naissance du Sauveur* [3]. Marie, vêtue de blanc, est agenouillée avec saint Joseph devant Jésus couché à terre. Ce tableau, très-endommagé, n'est pas de Memling, mais d'un artiste de la même époque. Le coloris des chairs est grisâtre et foncé dans les ombres; il manque de clair-obscur. L'attitude des personnages et les traits de leurs visages n'ont pas de naturel; le type de l'enfant est désagréable. Le dessin est peu correct. On peut remarquer ici quelques points de ressemblance avec les tableaux de l'école de Westphalie.

Parmi les tableaux de M. Labouchere, à *Stow-Park*, il y en a un attribué à Van Eyck, qui représente une série de révélations ou de scènes vues en rêve par un personnage endormi, la tête appuyée sur un pupitre, à l'avant-plan. Il est revêtu d'habits pontificaux, et dort sous la protection d'un saint, son patron, debout près de lui, et tenant une mitre et une crosse. Le caractère,

[1] *Voy.* plus haut ce que nous avons dit de ces deux panneaux.
[2] Panneau : environ 7 $\frac{1}{4}$ pouces sur 5 pouces.
[3] *Catalogue de Dijon*, n° 239. Panneau : 0m,87 sur 0m,70 mesure française.

les poses et les draperies des figures de ce panneau appartiennent plutôt à l'école de Van der Weyden qu'à celle de Van Eyck. Le coloris, loin de rivaliser avec celui du maître de l'école flamande, ou même d'en approcher, est dans cette ancienne manière que nous avons déjà souvent fait remarquer chez les plus anciens peintres belges, et dont Van der Weyden ne put jamais se défaire entièrement. L'exécution de ce morceau, d'une grande inégalité, rappelle ces nombreux tableaux des élèves ou des imitateurs de Van der Weyden, dont les œuvres sont classées dans différentes collections, parmi les Van Eyck et les Memling, quoiqu'elles appartiennent à des peintres d'un talent très-secondaire.

Un portrait de moine, dans la galerie d'Anvers n'est pas non plus de Memling, quoiqu'il porte son nom, et qu'il ait quelque chose de sa manière. La même remarque s'applique aux portraits de Philippe le Bon et de Philippe de Croy, dans la même collection [1].

Un retable de la galerie du roi de Hollande, que l'on suppose avoir appartenu à Charles-Quint, présente un mélange de la manière de Van der Weyden et de celle de Memling ; c'est encore l'œuvre d'un de leurs imitateurs [2]. Le centre représente l'*Adoration des Mages*, le volet de droite, des saintes, et le volet de gauche, des saints en prière. L'extérieur de ces volets porte les figures de saint Antoine et de saint Christophe, en grisaille.

Nous devons faire mention ici d'une suite de tableaux qui se trouvent au palais du Prince, à Madrid, consis-

---

[1] *Catalogue d'Anvers*, n° 26 (panneau : 0m,39 sur 0m,23) et n° 27 (panneau : 0m,49 sur 0m,31).

[2] Acheté au prix de 6,450 florins. Panneau : 68 pouces sur 43 pouces.

tant en quinze petits panneaux représentant des scènes de la passion de Notre Seigneur [1]. L'un d'eux est une copie exacte d'un épisode du tableau de Memling, le *Baptême du Christ*, au Louvre. Il ressemble beaucoup aussi, par la composition, à l'un des volets extérieurs du *Mariage de sainte Catherine*, à l'hôpital de Bruges. Un autre de ces panneaux contient deux figures semblables à celles de la châsse de sainte Ursule, tels que les soldats, recouverts d'une armure polie qui reflète les objets. En un mot, les tableaux, quoique de petite dimension, imitent en plusieurs détails des costumes et des accessoires les ouvrages de Memling, mais ils n'ont pas son coloris. La couleur est épaisse et unie, fortement accentuée, dure et polie comme verre. Le caractère de certaines têtes, prouve que l'artiste a étudié Jean Van Eyck, dont il est presque parvenu à obtenir la fermeté de touche, mais seulement dans quelques parties : en d'autres, le coloris et le dessin sont faibles et sans vigueur. Çà et là, parmi les personnages, on voit flotter le drapeau de Castille, au lion et à la tour. On y voit aussi des traces d'inscriptions, mais si faibles qu'elles sont illisibles. Dans l'un de ces quinze panneaux, la bordure de la robe de la Madeleine, est parsemée de la lettre H, et dans un autre de la lettre M. Quoique ces lettres soient les initiales du nom de Memling, le style et la manière ne lui appartiennent pas. Ils ressemblent plutôt à ceux d'un peintre du XVIe siècle qui aurait étudié non-seulement Memling mais aussi Van Eyck.

Les noms de *Juan Flamenco* et de *Juan de Flandes* se présentent de suite à l'esprit à l'aspect de ces peintures; mais comme nous ne savons rien de positif à

---

[1] QUEVEDO, *Historia del Escorial*, p. 354. Attribué à Albert Durer.

l'égard de ces artistes, nous devons demeurer dans le doute. Toutefois, si l'on peut fonder une conjecture sur la date, il est assez probable qu'elles sont l'œuvre de *Juan de Flandes*, qui, en 1509, peignit onze tableaux pour la cathédrale de Palencia.

Quant aux autres imitateurs de Memling et de Van Eyck, quelques-uns, tel que Mabuse, peignirent en des styles si différents, tantôt avec tout le soin et la minutie des Flamands, tantôt imitant les Italiens, que l'on a peine à se rendre à l'évidence qui prouve quelquefois l'identité d'un artiste. Lorsque Mabuse suit la première de ces méthodes, il cherche à s'approprier le style des imitateurs de Memling, et cet essai lui réussit mieux à notre avis que ses efforts pour imiter Michel-Ange.

Un artiste plus habile que Mabuse, Kalkar, offre un autre exemple de ce genre d'imitation. Ses tableaux, dans l'église de Kalkar, sa ville natale, démontrent avec quel talent il suivit l'ancienne manière flamande. Mais lorsqu'il se trouva en Italie, il imita si parfaitement le Titien et Giorgione, que Vasari nous dit que ses tableaux passaient pour des originaux de ces maîtres. En effet, les Flamands étaient plus habiles que tous les autres dans l'art d'imiter, et nous les voyons, après Memling, travailler d'après un principe uniforme, ne variant de manière que dans certaines particularités de peu d'importance. Il nous est impossible aujourd'hui de dire quels furent ces imitateurs.

Dans le bréviaire du cardinal Grimani, qui est à Venise, il y a plusieurs centaines de miniatures que l'Anonyme de Morelli attribue à Memling, à Liévin d'Anvers et à Gérard de Gand. Les plus nombreuses sont celles qui approchent le plus de la manière de Memling, mais la plus remarquable, représentant

l'*Offrande des Mages*, est un fac-simile réduit de l'*Adoration*, de Munich.

Passavant décrit une autre copie de cette même *Adoration*, dans la galerie Ader, dispersée aujourd'hui, et il fait observer sa ressemblance avec la miniature. Le panneau d'Ader était signé des initiales A. W. [1] qui ne sont pas celles de Liévin de Witte, comme quelques-uns l'affirment.

A Xanten, sur le Rhin, se trouve un tableau dans la manière flamande, représentant la *Tentation de saint Antoine*, et marqué des initiales A. W., sur le bonnet d'une des figures. Mais le style, quoique flamand, n'est pas celui de l'*Adoration*, de Munich. La question de savoir qui furent ces imitateurs de Memling, reste donc enveloppée de ténèbres.

Il est vrai que Liévin de Witte, ou d'Anvers (car il n'y a pas de doute que ce soit le même personnage), peignait à cette époque. Van Mander en parle comme d'un artiste de talent, mais habile surtout en architecture. Les peintures de ces imitateurs révèlent évidemment une grande entente de l'architecture, et Liévin pourrait être l'auteur de quelques-uns des panneaux dont nous venons de parler, mais on ne peut se dissimuler que jusqu'ici cette question est encore entourée de trop d'obscurité, pour qu'il soit possible de la résoudre avec certitude.

---

[1] Ce tableau se trouve maintenant dans la collection de M. Greene, à Hadley, près de Barnet.

ÉCOLE DE LOUVAIN.

CHAPITRE XVI.

DIERICK STUERBOUT.

Ce fut seulement vers la fin du xve siècle que la ville de Louvain commença à compter dans les annales de l'art; mais l'école qui s'y forma n'atteignit pas le degré d'excellence de celles de Bruges et de Bruxelles. La rivalité des villes des Pays-Bas, si vive à cette époque, se manifesta surtout avec un caractère plus intense, dans les dernières années du siècle, entre Bruxelles et Louvain.

La rapidité avec laquelle se poursuivait alors l'achèvement de l'hôtel de ville de la première de ces cités, fit naître un esprit d'émulation parmi les magistrats de Louvain, qui déployèrent toute leur énergie pour élever un monument civique digne de rivaliser en beauté avec ce vaste et imposant édifice.

Mathieu de Layens, maître architecte de la ville, présenta des plans et des projets qui furent approuvés

par Pauwels, architecte de Philippe de Bourgogne, et, en 1448, le bourgmestre et les conseillers posèrent avec solennité la première pierre du nouvel hôtel de ville. Il ne fut achevé qu'en 1468, et l'administration résolut alors de rivaliser encore davantage avec Bruxelles, en se donnant aussi un peintre officiel. Elle choisit Dierick Stuerbout, élève de Van der Weyden.

Il ne s'attache que très-peu d'importance aux artistes contemporains ou aux prédécesseurs de Stuerbout de Louvain. Les archives de l'année 1462 font mention d'un certain Hubrecht, peintre, et de ses fils Hubeken et Gielis, dont le salaire était de 10 *plecken* par jour [1]; mais la famille d'artistes la plus connue paraît avoir été celle de Stuerbout que les registres de Louvain mentionnent pour la première fois en 1468.

Dierick Stuerbout était né à Haerlem, où pendant plusieurs années il habita dans la rue dite *Kruis straet*, près de l'hospice des orphelins.

Van Mander connaissait sa maison, qui avait, dit-il, une façade gothique, avec des têtes sculptées [2]. On ne sait rien de ses premières études. En 1462, il quitta Haerlem, et vint se fixer à Louvain. Durant la même année il alla visiter Bruges, où le peintre Pierre Coustain, un des valets de chambre de Philippe le Bon, étant mort, Dierick demanda au duc un chapelet trouvé dans la succession du défunt [3]. Coustain avait-il été le maître de Stuerbout, ou celui-ci était-il son serviteur ou son apprenti? Nous l'ignorons; mais sa

---

[1] La *Plecke* était la quatre-vingt-dixième partie du florin. (SCHAYES, *Comptes de Louvain*, apud DE LABORDE, *les Ducs de Bourgogne*, t. 1er. Introd., p. 117.)

[2] VAN MANDER, *op. cit.*, p. 207.

[3] « Je Thierry de Harlem confesse avoir reçu de Pierre Bladelin, conseiller de monseigneur le duc de Bourgogne, unes patenostres,

manière ressemble trop à celle de Van der Weyden et de Memling, pour que nous hésitions un moment à le regarder comme l'élève du premier et le condisciple du second.

C'est dans Van Mander que l'on trouve la première mention de ses œuvres, et il copie la légende suivante du seul tableau de Dierick qu'il connût : « En mil « quatre cent soixante-deux, Dirk, né à Haerlem, me « peignit à Louvain [1]. » Il paraît que cet artiste était très-occupé en cette ville en 1462, mais il ne fut nommé peintre de la ville qu'en 1468, et il commença alors les peintures de l'hôtel de ville, destinées, comme celles qui furent exécutées par Van der Weyden, à décorer la salle de justice, et à inspirer aux juges l'horreur de l'injustice et de la partialité.

Stuerbout choisit son sujet dans la légende du roi Othon. La femme de ce roi, raconte-t-on, poussa son mari à faire mettre à mort un seigneur, dont le seul crime était d'avoir résisté aux séductions de la reine. L'épouse de ce seigneur ayant acquis la preuve de cette intrigue, se soumit à toutes les épreuves judiciaires en usage à cette époque, pour réhabiliter la mémoire de la victime : elle se présenta devant le roi Othon, tenant d'une main la tête de son mari, et de l'autre une barre de fer rougi. Le roi, convaincu du crime de sa femme, la fit exécuter par la main du bourreau, en réparation de la mort de l'innocent.

Sur l'un des panneaux, Stuerbout peignit la scène du jugement, et sur l'autre, celle de l'exécution. Les

---

lesquelles ont par eux esté trouvé entre ses biens déclairiez par feu Jehan Costain, et sont icelles à moy despiéça le IX[e] jour d'octobre 1462. » (DE LABORDE, *op. cit.*, t. II, p. 221.)

[1] Ce tableau, représentant le Sauveur avec saint Pierre et saint Paul, se composait de figures de grandeur naturelle. (VAN MANDER, p. 206.)

deux ensemble coûtèrent 200 couronnes, de 72 *philippus* [1].

Stuerbout continua dès lors à être employé par la municipalité, et durant la même année où il compléta les peintures de la salle de justice, on trouve qu'il reçut encore 100 *plecken* pour divers tableaux et portraits *(porteratueren)*.

Mais son travail le plus important paraît avoir été deux grandes peintures de douze pieds de longueur sur ving-six pieds de hauteur, et de six pieds de hauteur sur quatre de large [2]. Ce dernier, représentant le *Jugement dernier*, fut terminé par Stuerbout pour 500 cou-

---

[1] *Annales et antiquités de Louvain* (MS. inédit appartenant à M. Van Hoorebeke, de Gand) : « Anno 1468, worden twee stucken schildereyen gemaeckt by meester Dierick Stuerbout, die in de raetcamere staen, d'eene daer de keysere justitie doet doen over eenen grave van hove, voert betichten van de keyserinne van dat hy haer oneerbaerheyt te voren gelecht hadde ; ende d'andere daer de keysere over zyne keyserinne, justitie doet, metten brande doert voirseyde betichten, dat valsch bevonden wirt. Die geexstimeert waeren op IIᶜXXX (230) croonen, te LXXII pls. t'stuck. (*Messager des sciences et des arts de Belgique*, 1833, pp. 18-19.)

[2] *Annales et antiquités de Louvain :* « Anno eodem (1468) XX may, heeft de stadt van Loven verdinght, tegen den voirseyden meester Dierick Stuerbout, sekere tafereel oft schilderye van XXVI voeten lank en XII voeten hooghe, met nog een tafereel van Ons Heeren Oordeele, van VI voeten hooghe en IV voeten breet, om ende voor Vᶜ (500) croonen, het welcke Oordeel hancht in de Schepene Camere opt stadthuys te Loven. » (*Messager des sciences et des arts*, 1833, pp. 18-19.)

« Item, Dierick Stuerboudt, scildre, van gelyken LXXXX plecken, (1468).

« Van eender tafelen te maken van scryn houte die meester Dierick, verdinckt heeft te makene van porteratueren ende van meer andere cleine refectien, etc. (1468).

« Anno 1479-80. Item, meester Dierick Boudts, scildere, teghen der Stadt verdinght hadde te schildere viere stucken van eender grooter tafelen die aan een dienen souden op een sael oft camere te zettene van porteratueren ende scilderien, ende noch van eenen cleinen tafereelken met synen dueren van den Ordele, ende daer d'Ordel inneghestelt es, hangende in de raetcamere.

« Daeraff, de voirscreve meester Dierick soe verre by die volmaect hadde gehadt, soude hebben van de stad de somme van Vᶜ croonen ;

ronnes, et décora la salle des échevins. L'artiste ne put l'achever ; il mourut en 1478, avant d'avoir complété son œuvre. Pendant qu'il y travaillait, les magistrats allèrent lui rendre visite en corps, et lui donnèrent, ainsi qu'à ses apprentis, quelques gratifications. Un des incidents les plus remarquables de cette visite officielle, fut le payement de 40 *plecken* fait à maître Jean Van Haecht, docteur en théologie, *pour avoir fourni au peintre le sujet et les détails de son tableau.*

Après sa mort, ses frères et ses neveux, tous peintres, réclamèrent le payement de ce qui était terminé, et soumirent leurs prétentions à des arbitres. On choisit Van der Goes, et d'après sa décision le magistrat leur paya 406 florins.

On ne sait rien de plus sur Stuerbout. Ses œuvres, bien qu'elles révèlent non-seulement l'élève de Van der Weyden, mais aussi le contemporain de Memling, offrent des traits caractéristiques qui les distinguent de toutes les autres. Son coloris, différent en cela de celui des maîtres que nous venons de nommer, était

---

d'welc alsoe niet ghebuert en es, want by binnen middelen tyden gestorven es, alsoe dat de selve binnen synen tyde niet meer volmaect en heeft, van den grooten tafele dan een stuck, ende 'tweeste bynae volmaect, ende dat clein stuck van den Ordele, hangende in de raedcamere, volmaect. Daer voer hem ende zynen kinderen vergouwen ende betaelt heeft, ter estumacien ende scattingen van eenen der notabelsten scildere die men binnen den lande hier omtrent wiste te vindene, die gheboren es van der stad van Ghendt, ende nu wonechtig es in den Rooden Clooster in Zuenien, de somme van guldens vorscreve III° VI guld., XXXVI pl.

« Item, ten tyden doen meester Dierick voirscreven dit werc maecte en de stad dat visenteerde tot synen huyse, werd hem ghescinckt, ten bevele van den burgmeesteren ende den heeren van der Raede, in wyne lopende XC plecken, ende dergelycs gheschinckt meester Janne Van Haecht, doctoir in der godheit die der stadt de materie gaff uut ouden zeesten die men scilden soude, was hem gescinckt tot synen huyse in wyn XCIX plecken ; valet te samen in guldens vorscreven III guld., XXVII p. (SCHAYES, *Bulletins de l'Académie*, t. XIII, 2° partie, 1846.)

vitreux, épais et empâté. L'impression est grise et froide, et généralement on peut l'apercevoir à travers la teinte transparente et chaude qui la recouvre. L'artiste affectionne surtout un ton rougeâtre qui envahit tout le tableau sans rien laisser au clair-obscur. Ses efforts pour imiter la grâce de Memling aboutissent à une maladroite affectation : les formes sont trop allongées, le dessin manque de naturel, et la composition, d'élégance. Les figures grêles, émaciées, aux épaules tombantes et mal articulées, offrent rarement quelques expressions dans leur raide immobilité. Leurs yeux grands et ronds, leurs chairs ridées, ajoutent encore à cette sécheresse d'aspect que fait ressortir davantage la profusion d'ornements et d'accessoires exécutés avec un fini inimitable.

Les tableaux de la salle de justice à Louvain sont des exemples frappants de ces curieux défauts [1].

L'empereur s'incline d'une façon fort raide vers la femme qui lui présente la tête de son mari, tandis que la figure maigre et sèche d'un spectateur vu de profil est si fluette qu'elle semble n'avoir pour support que le bâton sur lequel il s'appuie. Il ne manque point de figures de ce genre dans les panneaux de ce maître : on dirait une réminiscence de Van der Weyden. Ce sont toutefois des exceptions, car d'autres, plus correctement dessinées, rappellent Hans Memling par une certaine élégance dans le mouvement. Tel est, par exemple, le personnage de la comtesse tenant la tête de son mari : elle est posée naturellement, et vêtue d'une draperie fort simplement agencée. Telles sont

---

[1] A la Haye, au palais du Roi : ils faisaient naguère partie de la collection aujourd'hui dispersée du prince d'Orange. (N°° 22-23 du catalogue de cette collection.) Panneau : haut. 117 pouces, large 66 pouces.

encore les figures dans le groupe de l'exécution du jugement, qui sont bien rendues. Mais les spectateurs sont raides et anguleux, l'un d'eux surtout qui se retourne pour regarder au-dessus de son épaule, a un air étrange et semble vraiment disloqué.

Si nous ne rencontrons chez Stuerbout ni grâce de composition ni élégance de dessin, nous devons reconnaître au moins la beauté de ses paysages. Les imitateurs de Memling sont remarquables sous ce rapport, comme on peut le voir, dans le *Baptême*, à Bruges. L'école de Dierick et Dierick lui-même excellent en ce genre. Ils copient avec une irréprochable fidélité l'aspect du pays aux environs de Louvain. Ils rendent aussi merveilleusement l'atmosphère claire et transparente des bords de la Meuse, et ils transportent sur leurs panneaux des scènes exactement semblables à celles qui frappent les yeux du voyageur lorsqu'il se rend, par exemple, d'Aix-la-Chapelle à Bonn.

Les tableaux de cette école n'étaient souvent que des pastiches de Van der Weyden, de Memling et de Petrus Cristus. Au premier, les disciples de Stuerbout prirent sa raideur et ses ornements, au second, ce qu'ils purent emprunter de grâce et d'élégance, et au dernier, cette couleur dure et d'une apparence cornée qui distingue quelques-unes de ses œuvres.

Dans l'intervalle, les peintres de Cologne avaient aussi changé de manière comme ceux de la Flandre, et après avoir exercé une influence considérable en Belgique, ils furent subjugués eux-mêmes par la vigueur supérieure de l'art flamand. Toutefois, ils n'y gagnèrent pas plus que n'avaient gagné les Flamands à l'imitation des Italiens. Au commencement du XVIe siècle, les peintres de Cologne imitaient les artistes

de Louvain d'une manière faible et servile, dans le style de Van der Weyden.

Les tableaux de Stuerbout représentant la légende dont nous avons parlé, sont peut-être ceux où il imite le moins le faire de Memling. Il en approcha davantage dans le portrait de 1462 que l'on attribuait à ce dernier dans la collection de M. Rogers. Mais le coloris dur et vitreux de cette œuvre rappelle plutôt cette imitation de Van Eyck et de Memling, que nous avons signalée dans l'école de Louvain, que le faire de Memling lui-même.

L'immobilité et la raideur caractérisent ce portrait, ainsi que d'autres panneaux de l'école de Stuerbout, et quoique ce défaut soit moins saillant dans de petites peintures très-achevées, il ne laisse pas de s'y retrouver. Il est surtout fortement marqué dans *la Cène* de l'église de Saint-Pierre, à Louvain, que nous croyons être de Stuerbout, en dépit de la signature apocryphe : *Opus Johannis Memling*. Le coloris rouge et peu transparent, les têtes raides et anguleuses appartiennent bien à Dierick, mais la figure du Sauveur est une inspiration de Memling, ainsi que les têtes de deux personnages qu'on voit dans l'éloignement. Une autre figure du fond nous rappelle Van Eyck. Plusieurs fois, en effet, ce tableau a été attribué à ce dernier maître, mais il n'a pas plus la vigueur de Van Eyck, qu'il n'a le sentiment de Memling.

Cette *Cène* était jadis le centre d'un triptyque dont les volets se trouvent aujourd'hui dans les galeries de Berlin et de Munich.

Le prophète Élie réveillé par un ange [1] et la *Pâque*

---

[1] *Catalogue de Berlin*, n° 533. Panneau : 2 pieds 9 pouces sur 2 pieds 2 ½ pouces.

des Juifs, à Berlin [1], *les Israélites recueillant la manne* [2], et *Melchisédech et Abraham*, à Munich [3], sont quatre panneaux qui sans aucun doute formaient autrefois un seul tableau d'autel. Ils sont de dimensions égales et de la même main. Le paysage dans le *Prophète Élie* appartient incontestablement à l'école de Louvain, et les panneaux de Munich portent le même cachet. Ces quatre pièces, successivement attribuées à Roger Van der Weyden et à Justus de Gand, sont enfin, dans les catalogues, échues en partage à Memling.

Judas embrassant le Christ, et l'Arrestation du Sauveur, que possède la galerie de Munich [4], est un tableau dans le style de Stuerbout, qui fut probablement peint par lui, lorsqu'il eut achevé les peintures légendaires de Louvain; ces dernières se trouvent aujourd'hui à la Haye, où on les attribue à Memling.

Le caractère dominant dans la *sainte Cène*, à Louvain, peut également s'observer dans un tableau de la galerie Leuchtenberg qu'on attribue aussi à Memling, *saint Jean-Baptiste montrant le Sauveur à un pécheur repentant* [5].

Le *Martyre de saint Hippolyte*, de l'église de Saint-Sauveur à Bruges, est un tableau qui a joui d'une certaine célébrité et qui se rattache au nom de Memling, quoique représentant un sujet tout à fait étranger au

---

[1] *Catalogue de Berlin*, n° 539. Panneau : 2 pieds 9 pouces sur 2 pouces 2 ½ pieds.

[2] *Catalogue de Munich*, cab. IV, n° 44. Panneau : 2 pieds 9 pouces sur 2 pieds 2 pouces 6 lignes.

[3] *Ibid.*, n° 55. Panneau : 2 pieds 9 pouces sur 2 pieds 2 pouces 6 lignes.

[4] *Cabinet de Munich*, cab. IV, n° 58. Panneau : 3 pieds 3 pouces 3 lignes sur 2 pieds 1 pouce 4 lignes.

[5] *Catalogue Leuchtenberg*, 2e salle, n° 104. Panneau : 1 pied 8 pouces sur 1 pied 3 pouces 6 lignes. Cette collection a été transférée à Saint-Pétersbourg.

sentiment d'élégance et de délicatesse que mettait cet artiste dans le choix de ses compositions. Le saint est étendu à terre, sur le point d'être écartelé par quatre vigoureux chevaux, à la tête desquels se tiennent des hommes prêts à les lancer.

Cette scène hideuse, exécutée dans la manière de Memling, a servi d'argument pour prouver le séjour de ce peintre à Venise. On a dit que les chevaux de ce tableau étaient copiés d'après les chevaux de bronze qu'on admire en cette ville; nous ne voyons aucune ressemblance qui puisse étayer cette opinion, et nous dirons même que ces animaux ne sont ni traités avec le même naturel, ni dessinés avec la même correction que ceux de l'Apocalypse, dans le *Mariage de sainte Catherine*. On ne peut nier sans doute que la peinture a été considérablement retouchée, et que le ton et les couleurs peuvent avoir été altérés par ci par là; mais la composition ne s'élève guère au-dessus des plus médiocres productions des élèves de Memling; les figures et les têtes sont décidément mal faites, les draperies de mauvais goût, et les poses exagérées, selon l'habitude de Stuerbout. La figure du saint est maigre et allongée, et la structure des muscles mal exprimée. Les volets sont dans un meilleur état de conservation. L'un contient un groupe d'hommes, semblable à celui du panneau central; l'autre représente un homme et une femme à genoux, au milieu d'un paysage, froid de ton, mais dont les contours ont de la douceur et rappellent plus que tout le reste la manière de Memling.

L'extérieur mal restauré de ce triptyque nous présente, en grisailles, saint Charles, saint Hippolyte, sainte Élisabeth et sainte Marguerite.

Le point de contact de l'école de Louvain et de celle

de Cologne, à la fin du XVe siècle, saute aux yeux de prime-abord dans le *Martyre de saint Érasme,* à Louvain. Le style et le sujet de ce tableau sont aussi repoussants que dans celui dont nous venons de parler. Le saint est étendu sur la roue où le bourreau le torture. Le corps nu est trop maigre, et l'ensemble rappelle assez l'aspect général du tableau de saint Hippolyte; mais ici le paysage marque mieux la véritable école. Saint Jérôme, un lion accroupi à ses pieds, est le sujet du volet de gauche, orné d'un très-beau paysage. Le volet de droite nous montre saint Antoine entouré d'animaux monstrueux.

Ce panneau ressemble beaucoup, pour le ton général de la couleur, à ceux qu'on attribue aux peintres de Cologne. Il est évident que, vers la fin du XVIe siècle, les deux écoles se fondirent en une seule qui ne conserva de chacune d'elles que de légères particularités. Le style des saints, dans le triptyque de Louvain, a autant de ressemblance avec le tableau de Cristus, de 1417, dans la galerie de Francfort, que les monstres qui décorent le panneau de saint Antoine [1] en offrent avec ceux du même maître, dans le *Dernier jugement*, à Berlin.

Outre les panneaux que nous avons décrits, il s'en trouve encore dans différentes galeries plusieurs autres qui portent le cachet de l'école de Stuerbout; nous citerons entre autres le *saint Christophe*, de Munich, que M. Waagen attribue à Memling, et qu'il compare au rétable de Lubeck. Le panneau central représente l'*Adoration des Mages,* et les volets nous montrent saint Christophe et saint Jean-Baptiste. Dans cette peinture, le coloris a beaucoup de corps, mais il paraît

[1] Portant la fausse inscription : *Opus Johanis Hemling*.

être de différentes mains. Quelques parties sont froides et transparentes, d'autres, opaques et rougeâtres. Les figures sont allongées et immobiles comme celles de Stuerbout.

La chapelle de Los Reyes, à Grenade, est — nous n'osons dire ornée — d'un tableau à trois compartiments, qui représente le *Crucifiement*, l'*Ensevelissement* et la *Résurrection*. Il est à remarquer que la composition de ce dernier sujet est identique à celle de la *Résurrection* de Nuremberg, quoique les figures du panneau de Grenade soient plus exagérées de formes et plus foncées de ton, et paraissent avoir été peintes par un artiste de la période de décadence de l'école colonaise. Deux tableaux, qu'on voit dans la sacristie de la même église, sont attribués à Memling, mais ils appartiennent à une époque plus récente.

Nous pourrions faire ici l'énumération d'un grand nombre d'œuvres d'une foule d'artistes qui firent un métier de l'art, et qui peignirent dans le mauvais genre adopté par les écoles réunies de Louvain et de Cologne ; mais cette nomenclature n'offrirait que de l'ennui. Nous ne citerons qu'une *Descente de croix*, à Bruxelles [1], attribuée à Memling, et une autre qui figure au musée de la Haye [2] sous la même attribution, sans plus de raison que la première ; une *Tête de Christ*, à Munich, copie sans intelligence de celle de Van Eyck, à Berlin [3], et enfin une autre *Tête du Sauveur*, dans la même galerie [4], rappelant un peu la manière de

---

[1] *Catalogue de Bruxelles*, n° 573. 0m,98 sur 1m,88.

[2] *Catalogue du Musée de la Haye*, n° 60. Panneau.

[3] *Catalogue de Munich*, cab. IV, n° 50. Panneau : 1 pied 6 pouces 9 lignes sur 1 pied 1 pouce 9 lignes.

[4] *Ibid.*, cab. IV, n° 51. Panneau : 1 pied 1 pouce 6 lignes sur 9 pouces 9 lignes.

Metsys. Le musée de Madrid [1] possède une mauvaise copie de l'*Adoration des Mages*, de Memling, de Bruges, et on l'y fait passer pour l'original. L'inventaire de Marguerite d'Autriche cite un tableau de Dierick Stuerbout, dont la trace est complétement perdue [2].

M. Passavant attribue à Dierick un petit tableau, appartenant à M. Schöff Brentano, de Francfort. Le style en est semblable à celui des panneaux de la Haye. La *Prophétie de la Sybille de Tibur à l'empereur Auguste*, et la *Madone et l'Enfant* en sont les sujets. La scène se passe dans un appartement d'architecture flamande. Plusieurs personnages, que M. Passavant suppose être des portraits, entourent la Vierge. Le même auteur attribue à Stuerbout deux portraits de la galerie de Naples (nos 381, 383), *Robert de Sicile*, et le *duc Charles de Calabre*. « Si ces portraits, ajoute-t-il, « ne sont pas de Dierick, il faut qu'ils soient peints « par un de ses élèves, ou par quelque artiste de l'école « de Haerlem [3]. »

---

[1] *Catalogue de Madrid*, n° 467. Panneau : 2 pieds 1 pouce 6 lignes sur 1 pied 11 pouces 6 lignes.

[2] « *Une petite Nostre-Dame, fait de la main de Dirick.* » (DE LABORDE, *Inventaire de Marguerite d'Autriche*, p. 29.)

[3] PASSAVANT, *Kunstblatt*, 1841, n° 11.



CHAPITRE XVII.

PROGRÈS DE L'ART EN FLANDRE. — INFLUENCE A L'ÉTRANGER.

Il résulte de l'exposé que nous venons de faire que les beaux-arts commencèrent à fleurir en Belgique après l'accession de la maison de France au trône de Bourgogne. Mais tous les éléments de force existaient avant cette époque, et ils n'attendaient que leur complet développement pour s'épanouir avec succès. Ce dont la Flandre avait eu besoin jusqu'alors, c'était la paix, l'ordre et la fin de ses querelles intestines. Les ducs de Bourgogne y pourvurent avec fermeté. Sous Louis de Male et ses prédécesseurs, les villes de la Flandre s'élevèrent à un haut degré de prospérité commerciale et manufacturière, mais les comtes n'avaient eu ni la force ni le prestige nécessaire pour contenir l'esprit remuant des habitants dans de justes

bornes. Ils l'excitèrent, au contraire, en cherchant à leur arracher leurs plus chers privilèges, et l'énergie du peuple, au lieu de s'appliquer aux arts de la paix, se concentra dans le redressement de ses griefs. Ils avaient tout à perdre dans ces luttes qui tarissaient la seule source de leurs richesses, le commerce et l'industrie. Les communes flamandes étaient aussi riches qu'elles étaient puissantes. Le but de souverains intelligents eût été de se les concilier, au lieu d'exaspérer constamment leur susceptibilité. Mais les principes qui guidaient les communes ne pouvaient guère se concilier avec ceux de la noblesse. Ils étaient surtout en désaccord sur une grande question, et toute l'histoire des communes flamandes n'est que celle de la liberté du commerce luttant contre le système protecteur.

Sur le Rhin, où chaque petit prince augmentait son revenu en élevant des barrières contre le libre échange, le commerce prospérait en dépit de ces obstacles. En Flandre, le commerce était entre les mains des administrations communales. Elles manufacturaient les matières premières, et imposaient leurs règlements aux ports de mer. Les droits levés sur les produits étrangers enrichissaient leur trésor et non celui des princes. Arracher ces ressources aux communes pour les tourner à leur profit, fut l'effort constant des comtes de Flandre. Ils provoquaient la lutte avec le peuple, et ils imploraient en secret les secours de l'extérieur pour parvenir à le dompter. La France, toujours désireuse de posséder ces riches et importantes provinces, était sans cesse prête à fournir son assistance. L'Angleterre, d'un autre côté, trop intéressée à la prospérité du pays, pour ne pas l'appuyer, encourageait la population dans sa résistance aux comtes et à la France.

La noblesse flamande, non-seulement celle qui possédait les châteaux forts, comme dit Guicciardini, mais encore celle des villes qui se glorifiait d'une longue suite d'aïeux, prenaient, en général, parti contre les communes, et le pays se divisait ainsi en *Leliaerts*, ou partisans des Lis, et en *Clauwaerts*, ou porteurs de massues. Pendant bien des années ceux-ci eurent constamment le dessus dans les guerres qu'ils soutinrent contre les *Leliaerts*. Ils triomphèrent à la bataille des Éperons, où périt la fleur de la chevalerie française, et continuèrent à être les plus forts, même sous Louis de Male, leur dernier comte.

Rien ne surpassait alors la richesse et la puissance des villes de Flandre. Bruges, qui d'abord ne fut qu'un hameau, s'était développée, à l'époque des Croisades, au point d'être une redoutable forteresse, entourée de remparts et défendue par des ponts-levis. L'église de Saint-Donat en formait le centre, et là les comtes, comme Baudouin Bras-de-Fer et Guy de Dampierre, allaient entendre la messe, en grande pompe [1]. La ville était entrecoupée de canaux, et l'un d'eux, large et profond, communiquait avec la ville de l'Écluse. Ce port était également fortifié, et pouvait recevoir les navires les plus grands.

Philippe Auguste, à son retour des Croisades, envoya une puissante flotte à l'Écluse et en força l'entrée. Le butin fut si considérable qu'il en fut lui-même étonné. Il consistait en marchandises manufacturées de toutes les parties du globe, et en milliers de tonneaux de matières premières. Malheureusement pour lui, une flotte anglaise rencontra cette prise, et Philippe brûla

---

[1] *Histoire de Bruges*, p. 10. Bruges, 1850, in-8°.

ses vaisseaux et le butin. Les richesses qu'il emportait prouvent ce qu'étaient les négociants de cette époque. L'Écluse se remit en peu de temps de ce désastre, et continua, avec Bruges, à être le port le plus considérable de l'Europe.

L'Angleterre ne cessa de prendre le plus grand intérêt à la ville de Bruges, et elle fut toujours prête à venir au secours des communes flamandes, lorsque les comtes cherchaient à comprimer leur liberté. Grâce à cette rivalité des communes et des comtes, les avantages commerciaux de Bruges et de Gand s'accrurent considérablement. L'un des principaux fut la libre importation des laines d'Angleterre, et la moindre allusion à la suppression de ce privilége suffisait pour mettre en émoi tout le pays. Puis, en 1127, s'établit la Hanse, dite d'Angleterre, parce qu'elle avait un comptoir à Londres. Elle fut octroyée aux Brugeois à l'époque où Guillaume de Normandie cherchait à restreindre les droits des villes de la Flandre. Guillaume joua dans cette circonstance un rôle plein de duplicité. Quelques mois auparavant, en effet, il avait été choisi pour arbitre, du consentement unanime des mêmes villes qu'il s'efforçait maintenant de réduire en son obéissance.

Les marchands de la Hanse avaient le privilége de poursuivre leurs débiteurs devant des arbitres choisis parmi les marchands de la ville. A Londres, le président de cette espèce de tribunal était un citoyen de Bruges, qui prenait le titre de comte de la Hanse, et chaque ville y était représentée par un membre. Celles qui en firent d'abord partie furent Ypres, Damme, Lille, Bergues, Furnes, Orchies, Bailleul et Poperinghe. Plus tard, Saint-Omer, Arras, Douai, Cambrai, Valenciennes, Péronne, Saint-Quentin, Beauvais,

Abbeville, Amiens, Montreuil, Reims et Châlons suivirent cet exemple.

Cette Hanse d'Angleterre, les Villes hanséatiques, les marchands de la Lombardie, de Venise et de Novogorod élevèrent encore la splendeur de Bruges, en y établissant de nombreux comptoirs. La foire de cette ville était alors ce que celle de Leipzig est aujourd'hui, elle était fréquentée par des marchands de toutes les parties du globe. Mais déchirée par des dissensions intestines, les villes flamandes n'avaient guère le loisir de cultiver ni d'encourager les beaux-arts, qui ne brillèrent que sous les ducs de la maison de Valois. Philippe le Hardi, Jean sans Peur et Philippe le Bon, possédant de plus puissantes ressources que les comtes de Flandre précédents, et appuyés par les districts agricoles de la Bourgogne, furent en état de mettre un frein à la turbulence habituelle des cités, qui jouirent ainsi, sous leur règne, de bien plus de paix et de tranquillité qu'auparavant.

Les richesses amassées par les citoyens alimentaient l'émulation des nobles et des bourgeois dans l'encouragement des beaux-arts et dans l'ostentation de leurs goûts artistiques. Ce fut la source des progrès de l'école de Bruges. Bien avant cette période, les municipalités des villes flamandes étaient déjà connues pour le faste de leurs cérémonies publiques et pour le goût et l'opulence qu'elles se plaisaient à déployer dans ces occasions solennelles : elles furent cependant bien dépassées par leurs successeurs. Les cérémonies qui eurent lieu à Bruges lorsque Thierry d'Alsace y apporta la relique du Saint-Sang, qui a donné son nom à une chapelle de Saint-Donat où affluent des pèlerins de tout l'univers, donnèrent lieu d'étaler une profusion de tentures et de tapisseries dont la magni-

ficence fait honneur à l'époque où elles furent fabriquées [1]. Mais le goût public se révélait alors plutôt par l'étalage d'une pompeuse décoration et d'étoffes splendides que par la recherche des œuvres d'art proprement dites. Sous Louis de Male, la culture des esprits se développa, et ce prince fonda la corporation de Saint-Luc, ou des peintres, à Bruges [2].

L'école qui s'éleva alors si rapidement à la perfection sous les ducs de Bourgogne, fut donc redevable d'une partie de sa prospérité à la richesse et à l'esprit d'indépendance des communes : le goût, l'influence, la culture d'une cour éclairée lui donnèrent une nouvelle impulsion et le clergé lui-même usa de sa prépondérance au profit de l'art.

Comme nous l'avons vu, les ordres monastiques s'adonnèrent aux arts avec bien moins d'enthousiasme que dans d'autres pays. A peine y avait-il en Flandre un moine qui maniât le crayon ou le pinceau, lorsque Beato Angelico remplissait de sa renommée les villes de son pays natal. Ils avaient abandonné jusqu'alors à des corporations laïques, véritable franc-maçonnerie de l'architecture, la construction de leurs églises et de leurs cathédrales et appelé les autres arts à décorer l'intérieur de ces innombrables édifices, chefs-d'œuvre d'intelligentes associations.

Le XIIe et le XIIIe siècle avaient vu s'élever de nombreuses abbayes en Bourgogne et en Flandre : là, prévalait le rigide système de Cîteaux, ici au contraire les religieux suivaient une règle plus douce.

---

[1] *Histoire de Bruges*, p. 31.

[2] O. DELEPIERRE, *Galerie d'artistes brugeois*; Bruges, 1840, in-8°, p. 6. — SANDERUS, *Flandria illustrata*, t. II, p. 148.

La richesse de ces vastes abbayes consistait principalement en laine, qu'elles fournissaient, conjointement avec l'Angleterre, aux métiers des cités flamandes. Leur puissance augmentait avec leurs richesses, et plusieurs de ces couvents flamands déployaient plus de faste que les nobles eux-mêmes. On peut citer, comme exemple, Sithiu, l'abbaye de Saint-Bertin, à Saint-Omer; ses abbés possédaient de vastes domaines en Flandre.

La ville opulente et manufacturière de Poperinghe leur appartenait. En maint autre endroit, ils avaient des prieurés, et ils revendiquaient le droit de se faire consacrer des mains mêmes de l'évêque. Tout chez eux prouvait qu'ils jouissaient largement des biens de ce monde [1]. Les arts surtout leur durent un puissant appui. Dans les villes, le même désir d'embellir les églises et les cathédrales portait les chapitres à confier aux peintres une foule de commandes : en reconnaissance, les confréries d'artistes possédaient invariablement une chapelle, où leurs protecteurs officiaient solennellement aux jours de fêtes. On a pu voir dans le cours de cette histoire, combien de chefs-d'œuvre de premier ordre sont dus aux institutions religieuses du pays, et combien aussi l'art leur dut d'encouragements et d'appui.

Les trois grands pouvoirs de l'État, la cour, le clergé et les communes contribuèrent donc, chacun de son côté, à faire fleurir les arts en Flandre, sous les comtes de la maison de France.

Mais ce ne fut pas la peinture seulement qui attei-

---

[1] A. Wauters, *les Délices de la Belgique;* Bruxelles, 1846, in-8° ; — Altmeyer, *Notice sur Poperinghe.* (*Messager des sciences et des arts,* 1839, pp. 22-53.

gnit cette prospérité. C'est à cette époque que furent édifiés les plus beaux monuments de l'architecture civile, hôtels de ville, bourses, halles et maisons de métier. Le XII[e] et le XIII[e] siècle virent surgir le *beffroi* dont la cloche appelait les guildes sur la place publique, et qui était en quelque sorte l'emblème de la liberté communale. Il entrait comme clause intégrante, dans la charte d'affranchissement de toute commune, que celle-ci possédât sa cloche et par conséquent son beffroi. Plus tard, lorsque le pouvoir des corporations se compliqua et devint administratif, l'hôtel de ville s'éleva parfois à côte du beffroi, parfois sur son emplacement même [1].

L'hôtel de ville de Bruges, érigé au XIV[e] siècle, sur le modèle de ces vieux manoirs appelés « *Steenen* » et qui couvraient alors tout le pays [2], est l'échantillon le plus ancien et le plus parfait de ce genre de construction; la seconde moitié du XIV[e] siècle et le commencement du XV[e] virent s'élever les maisons de ville de Bruxelles, de Louvain et de Gand; celles d'Audenarde, de Mons, de Courtrai et de Léau datent de la fin du XV[e] siècle et du commencement du XVI[e].

Plusieurs palais de Bruges furent l'œuvre des riches marchands étrangers qui avaient fixé dans cette ville le centre de leurs affaires : à elle seule, elle possédait dans ses murs seize comptoirs appartenant à autant d'associations commerciales. Le plus élégant de ces édifices était le palais de la Hanse teutonique : il était encore debout il y a peine un siècle. Ceux de Castille, de Florence et de Gênes se faisaient remarquer par la

---

[1] SCHAYES, *Histoire de l'architecture en Belgique ;* Bruxelles, 1853, in-16 ; t. II, p. 244.

[2] *Ibid.*, p. 265 ; — A. WAUTERS, *Op. cit.*

beauté de leurs façades : ils étaient crenelés et flanqués de tours. L'hôtel des Génois était surtout remarquable par sa splendeur [1]. Portinari, du comptoir florentin, protégeait Van der Goes. Les Génois semblent avoir préféré le talent de Van der Weyden.

Les nombreux tableaux flamands qu'on rencontre en Espagne témoignent de l'estime que faisaient les Castillans de l'art flamand. L'école de Bruges n'était pas moins bien représentée à Brême, à Lubeck, à Dantzig et dans d'autres villes qui appartenaient à la Ligue hanséatique.

La position sociale des artistes de cette époque, sans être absolument indépendante, était heureuse. De très-bonne heure, ils se constituèrent en corporations ou *guildes*, ce qu'ils n'auraient pu faire, s'ils n'eussent joui de quelque considération. Il est à regretter que l'histoire de ces institutions soit si difficile à reconstruire aujourd'hui. Elles existaient dans toutes les grandes villes, à Bruges, à Gand, à Bruxelles et à Anvers. Leur organisation était analogue à celle des autres corporations : elles étaient dirigées par des gouverneurs investis du pouvoir de taxer les membres pour le bien de la guilde.

En 1450, la guilde de Saint-Luc, à Bruges, se composait de trois cents membres, et nous pouvons la supposer assez riche, puisque, dès le milieu du XIVe siècle, elle put commencer la construction d'une chapelle dans l'église de Saint-Donat [2]. La guilde de Saint-Luc, à Gand, était encore plus ancienne que celle de Bruges; elle admettait toute espèce d'ouvriers

---

[1] SCHAYES, *Op. cit.*, t. II, p. 287. — Plusieurs miniatures de cette époque qui se trouvent au British museum, reproduisent le dessin de ces tours.

[2] SANDERUS, *Flandria illustrata*, t. II, p. 148.

ou d'artistes maniant la brosse ou le pinceau, mais dans le principe, elle excluait les enlumineurs qui n'y furent adjoints qu'en 1463. Ils ne payaient que le quart de la taxe imposée aux autres peintres. A Bruges, on adopta la même mesure en 1454 [1]. A Bruxelles, la société comprenait les vitriers et les batteurs d'or, et ses membres avaient le privilége exclusif de peindre les tableaux d'autel, de travailler dans les églises, et d'élever des mausolées. Leurs tableaux étaient exposés annuellement sur un marché public, et ceux qui aspiraient au rang de maîtres étaient obligés de se soumettre à un examen. Un règlement, porté dans le cours du XVe siècle, avait prescrit cette mesure pour empêcher, comme il était parfois arrivé, que des artistes ambulants n'allassent de ville en ville recueillir des commandes, dont ils touchaient d'avance une partie du prix, quitte à s'esquiver ensuite avec le produit de leur fraude. Nul peintre étranger ne pouvait exercer son art dans une ville, pendant plus de treize jours, sans payer une taxe annuelle de quatre sols pour la chapelle de Saint-Luc, dans l'église de Sainte-Gudule[2]. Des règles analogues régissaient probablement les autres confréries.

Les villes, jalouses les unes des autres, entretenaient une sorte de protection et d'opposition. Il arriva qu'à une certaine époque, la guilde de Bruxelles fut presque ruinée par un procès qu'elle eut avec celle d'Anvers, dont les maîtres prétendaient envoyer des tableaux à l'exposition de la foire de Bruxelles. La même chose eut lieu plus tard entre Gand et Anvers. Les peintres de cette dernière ville et d'autres des Pays-Bas ayant

---

[1] DIERICX, *Mémoire sur la ville de Gand*, t. II, pp. 111 115.
[2] HENNE et WAUTERS, *Histoire de Bruxelles*.

envoyé des tableaux au marché de Gand, les magistrats de cette cité déclarèrent qu'ils n'en toléreraient point l'exhibition et que, pendant quatre années, à partir de 1653, les peintres étrangers ne pourraient y introduire leurs œuvres que lors de la foire annuelle.

Evelyn, dans ses Mémoires, décrit une foire de Rotterdam, « tellement encombrée de peintures, dit-il, qu'il en fut émerveillé. » Et il ajoute que « la raison pour laquelle il y en avait un si grand nombre, et à si bon marché, était la difficulté d'employer les capitaux en achats de terres, au point qu'il était assez ordinaire de trouver de simples fermiers, plaçant ainsi deux ou trois mille livres. Leurs maisons en regorgeaient, et ils les vendaient à la foire avec d'assez gros bénéfices. [1] »

Guicciardini nous apprend que la plus ancienne confrérie d'artistes, établie à Anvers, était celle des *Violieren*, où il n'y avait guère que des peintres, et dont les membres étaient regardés comme les plus notables entre tous les autres corps de métiers. Le *Pand*, ou marché de tableaux de cette ville, formait un édifice magnifique [2].

Ce ne fut probablement pas avant le XVIe siècle que le commerce de tableaux devint une branche importante d'industrie, mais il est évident que les peintres étaient regardés comme le corps le plus respectable de toutes les corporations d'art et de métiers. Les égards que leur montraient les riches négociants et même les princes, le prouvent suffisamment, et les détails que nous avons donnés à propos de Van der Weyden, sur

---

[1] *Memoirs illustrative of the life and writings of* JOHN EVELYN; Londres, 1850, in-4°.

[2] GUICCIARDINI, *Descrittione di tutti i Paesi-Bassi*, p. 123; — BOUSSINGAULT, *Voyage des Pays-Bas;* Paris, 1677, in-12.

les priviléges dont ces artistes jouissaient à Bruxelles, démontrent que leurs droits étaient bien plus étendus que ceux des architectes.

Il n'y a pas lieu de s'étonner de l'influence indubitable qu'exerça l'art flamand, si l'on tient compte de la vigueur de sa constitution. L'art italien, son émule et son heureux rival, finit par éclipser et par détruire même cette influence, mais, comme nous l'avons fait remarquer, ce fut longtemps après qu'elle se fut fait sentir dans plusieurs parties de l'Italie, dans les villes du Rhin, en Westphalie, sur le Danube, en Souabe, en France, en Portugal et en Espagne.

De bonne heure, l'école flamande supplanta celle de Cologne; elle modifia le sentiment religieux de celle-ci, et lui imprima son propre réalisme. Toutefois, les tableaux de l'ancienne école colonaise ont un charme que nous ne pouvons nous empêcher d'admirer. Contemplez les nobles figures de grandeur naturelle, qui décorent l'église de Saint-Sévère : elles ont tous les défauts inséparables de l'enfance de l'art. Ces personnages raides et allongés, qui fixent leurs yeux sur vous, manquent de vie et de naturel et, malgré cela, ces lignes droites et anguleuses, ces mains et ces pieds gauchement dessinés, ces lourdes attaches n'effacent pas l'imposant effet que produisent sur l'esprit l'élégance simple et la grâce qui se reflètent dans les attitudes et les mouvements de toutes les figures. Examinez le *Christ crucifié*, et vous y découvrirez une vigueur, une vérité et un mouvement que les maîtres postérieurs de la même école ne purent jamais atteindre.

La plus noble forme sous laquelle se montre le talent de cet ancien peintre, se rencontre dans la *Vierge* du Séminaire. Nous avouons ne connaître aucun

artiste de cette époque, soit en Flandre, soit en Allemagne, qui pût exprimer avec autant de grâce et d'amour la manière dont la Vierge presse l'Enfant dans ses bras, qui pût donner une élégance aussi simple aux plis légers et rares de la robe dont elle est vêtue, ou aux cheveux, qui tombent en boucles autour de la tête et laissent à découvert un front rayonnant de majesté et de lumière.

En fait de description comme en fait d'art, tout est relatif, et il n'est pas nécessaire d'établir un parallèle entre les anciens peintres de Cologne et ceux d'Italie, car ceux-ci, sans aucun doute, surpassent leurs collègues de l'Allemagne; mais si nous prenons comme point de départ les chefs-d'œuvre de Wilhelm, de Cologne, et que nous les comparions aux œuvres de ses successeurs, les éloges qu'on lui décerne ne nous paraissaient nullement exagérés.

Si de la composition et du dessin nous passons au coloris, la comparaison amène les mêmes résultats. Le coloris de cet artiste est clair et translucide; ses ombres sont si légères, qu'elles laissent percer la couche d'or de l'impression, ce qui leur donne à la fois du corps et de la transparence.

Quoique nous venions de parler du plus bel ouvrage de Wilhelm, il en existe encore d'autres, où l'on retrouve sa manière. On peut voir un bel exemple de l'élégance avec laquelle il savait peindre les femmes, dans le Musée Wallraf, à Cologne. Les traits de la Vierge sont pleins de douceur et d'élévation, et le voile qui couvre sa tête est drapé avec une grâce inimitable : seulement sa tendance à allonger les formes se révèle dans les figures des saintes qui occupent les deux côtés du panneau. Toutefois, il est aisé de remarquer une différence sensible entre la

Madone du Séminaire et celle du Musée ; la première frappe par sa beauté sévère, on admire l'autre pour son élégance. Il n'est pas sans intérêt de faire remarquer que Jean Van Eyck, influencé qu'il était par l'école de Wilhelm, puisait son inspiration dans la première de ces vierges, tandis que Memling trouvait la sienne dans la seconde.

Les élèves du premier grand artiste de Cologne essayèrent en vain d'imiter sa manière. Ils employaient les anciens matériaux, des panneaux préparés sur lesquels était tendue une toile, ils y appliquaient une couche mince et claire de couleur à l'eau, qu'ils fixaient ensuite avec un vernis destiné à conserver la peinture et à lui donner de la vigueur. Mais ils perdirent la grâce et l'élégance de Wilhelm et ils exagérèrent ses défauts. Les yeux et les traits de la face humaine deviennent sous leur pinceau des lignes de pure convention, sans naturel; et tout, dans leurs œuvres, trahit une connaissance extrêmement bornée de l'anatomie.

On en peut voir un échantillon dans *le Sauveur crucifié* du Musée de Cologne : la croix occupe le milieu du tableau, et sur les côtés se tiennent la Vierge et les apôtres, tandis qu'une foule de petits anges, dont les aîles ont été effacées par le nettoyage, voltigent sur un fond d'or. Nous citerons, en passant, ce tableau comme un exemple de la coutume alors en usage, de combiner ensemble la peinture et l'art beaucoup plus matériel de la sculpture. Les figures des saints sont placées chacune sous une niche gothique dorée en haut relief. C'était l'usage des anciens artistes flamands, mais leurs successeurs allèrent plus loin, et peignirent des arches sculptées, des pendentifs, des colonnes, des chapiteaux avec une patience et un fini tout à fait surprenants.

Un tableau de la *Passion*, qui se trouve aujourd'hui dans la cathédrale, peut être cité comme un des plus faibles essais de cette époque primitive; mais il mérite quelque attention, à cause des dégradations que le temps y a apportées et qui nous fournissent le moyen d'observer la manière dont les artistes d'alors préparaient leurs panneaux et appliquaient leurs couleurs.

Albert Durer rapporte dans son Journal : « Item, « j'ai payé deux sols d'argent pour qu'on m'ouvrît le « tableau que maître Stephan peignit à Cologne [1]. » Ce Stephan n'est connu que par cette seule indication. Le talent de Wilhelm, au contraire, est cité en maint endroit. La *Chronique du Limbourg* en fait mention comme un des grands artistes de l'époque. D'autres autorités nous apprennent qu'il vint de Herle, où il était né, et qu'il s'établit à Cologne en 1370. Mais nous ne savons rien de Stephan, sauf qu'il exécuta le grand retable de l'*Adoration des Mages*, aujourd'hui dans la cathédrale, et qui faisait jadis l'ornement de la chapelle du *Rathhaus*.

Le sujet de ce tableau prouve que l'artiste était employé par le magistrat de la ville. Fermé, il représente l'*Annonciation;* quand il est ouvert, l'*Adoration des Mages* occupe le panneau du milieu, et les vantaux offrent les saints, patrons de la ville. A main droite, est saint Géréon et sa suite; à gauche, sainte Ursule et les onze vierges.

Jamais styles ne furent plus différents que celui de Wilhelm et celui de Stephan, et il nous serait tout à fait impossible de dire si ce dernier suivit les leçons de l'autre. Chez Wilhelm, les figures sont remar-

---

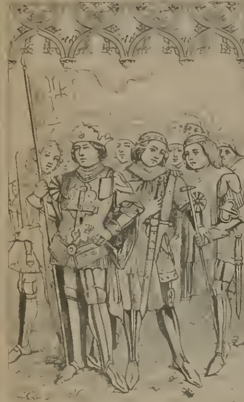
[1] Alb. Durer, *Reliquien ;* Nuremberg, 1828, in-12 ; p. 102.



L'ADOR A

Ta a de Stephen L




quablement allongées et maigres, chez Stephan, au contraire, elles sont courtes et replètes. Autant les ogives pointues et sveltes de la cathédrale contrastent avec le plein cintre saxon de saint Géréon, autant diffèrent entre elles les œuvres des deux grands peintres de Cologne.

Cette comparaison s'étend jusqu'aux moindres détails. Les têtes de Wilhelm sont ovales et graves, celles de Stephan rondes et pleines de bonhomie. L'un peint des yeux en amande, fendus jusqu'à l'exagération, l'autre en fait de ronds à l'excès. En tout, celui-ci montre moins d'élévation, mais il a plus de bonhomie. Les lèvres de ses personnages sont charnues et rosées, leurs sourcils épais et arqués, leurs corps fortement membrés, obèses même, leurs mains courtes et peu gracieuses. Le seul trait caractéristique qui leur soit commun, c'est que tous deux excellent dans les portraits de femmes, et savent leur donner une grande élégance.

Stephan est surtout heureux dans l'arrangement des chevelures; ses draperies, modelées non sans grâce, sont étudiées et finies avec un soin particulier. La couleur de cet artiste a du corps; elle est très-unie, et la gamme habilement fondue, mais comme celle de Wilhelm, un peu claire et manquant de vigueur dans les demi-teintes.

Le plus beau groupe du retable dont nous venons de parler, est celui du *Roi agenouillé*, et de *la Vierge et l'Enfant*. On doit surtout admirer la manière dont sont exécutés les petits membres nus de ce dernier.

La Vierge de *l'Annonciation* est remarquable par sa pose naturelle et gracieuse, mais elle pèche, comme tout le reste, par le manque de vigueur dans les contours et le clair-obscur. Certaines marques qu'on voit

sur ce tableau ont fait supposer à quelques-uns, qu'elles représentaient la date de 1410; d'autres y trouvent une date plus récente. Le style semble appartenir à la première moitié du xve siècle.

Wilhelm et Stephan eurent de nombreux imitateurs, qui tous restèrent au-dessous d'eux. La seule production du maître, outre le retable de la cathédrale, est une petite madone avec l'enfant Jésus, entourée d'anges nombreux, qui se trouve au musée de Cologne. Les draperies sont particulièrement bien peintes et flattent l'œil. On voit dans la même collection, un *Dernier jugement* propre à donner une idée de ce que furent les imitateurs de ce maître.

Jusqu'à présent nous avons considéré l'école artistique du Rhin, sous le rapport de son originalité et de son caractère propre. Ce ne fut que beaucoup plus tard que l'influence flamande s'y fit sentir. Lorsque Petrus Cristus arriva à Cologne, il trouva cette école sur son déclin. Il communiqua aux peintres allemands quelque chose de sa manière, tandis que lui-même adopta quelques traits de l'art germanique. Mais Van der Weyden fut l'artiste dont le style contribua le plus à bouleverser les vieilles traditions de l'école du Rhin. Entre cette école et lui on ne trouve, il est vrai, aucun vestige de rapport matériel direct; cependant les traces de cette influence puissante exercée par Van der Weyden sur les peintres de Cologne, n'échappent point à un observateur attentif. Il est évident par exemple, que la grande *Descente de croix* fut copiée, modifiée et reproduite sous vingt formes et de vingt manières différentes. Sans doute, les Allemands n'imitèrent pas servilement; mais avec le temps ils varièrent et modifièrent tellement leur style, qu'ils finirent par revenir à l'imitation de ces grands traits qu'un artiste tel que

Wilhelm imprime d'une manière indélébile à ses élèves et à ses imitateurs.

Ils revinrent peu à peu aux formes grêles et allongées qu'affectionnait le père de leur école, sans atteindre toutefois à l'élégance et à la noblesse de son style. Ils étaient retombés dans le manque de vie et de chaleur, à l'époque où fut exécutée la *Descente de croix*, que l'on peut encore voir aujourd'hui au musée Wallraf. Ce tableau, daté de 1499, a été attribué à Israël Meckenen et à Albert Van Ouwater. Nous avons démontré plus haut combien il serait difficile de maintenir les prétentions d'Albert. Examinons maintenant sur quel fondement on peut assigner cette peinture à Israël Meckenen. Ce dernier naquit à Mechelm ou Meckenen, village entre Zutphen et Clèves, et il n'est connu que par les gravures qu'il fit des œuvres de Martin Schön. Il n'y a rien de commun entre lui et le tableau en question, que l'époque à laquelle celui-ci fut exécuté. Israël était né en 1440, et mourut en 1503; s'il avait été peintre, rien n'empêcherait assurément qu'il eût pu travailler à cette œuvre, mais rien n'est moins prouvé qu'il exerçât jamais cet art et que le tableau qui nous occupe fût son œuvre. Loin de là, comparant entre eux les divers panneaux qu'on lui a attribués, on est amené à reconnaître qu'il n'en est aucun qui n'appartienne à des mains bien distinctes et à des époques différentes, bien que tous portent également l'empreinte de l'abâtardissement et de la décadence de l'école. Selon toute apparence, ils furent peints vers la fin du xve siècle, à cette époque de transition où l'école de Bruges et celle de Louvain se fondirent dans l'école de Cologne, en donnant naissance à un style commun et vulgaire.

Il est évident que les peintres de Louvain et les

artistes du Rhin fraternisèrent, ainsi que nous l'avons vu d'après leurs œuvres, le *Martyre de saint Erasme,* entre autres, mais les noms de tous ces peintres sont demeurés inconnus. Nous trouvons cependant le nom d'un maître de Cologne, cité en 1478 comme faisant grand honneur à son école, du temps que l'auteur écrivait son livre.

Cette mention, qui nous est fournie par *les Mémoires de Zwolle,* est conçue en ces termes :

« Eodem tempore aderat quidam devotissimus juve-
« nis, dictus Johannis, de Colonia, qui, dum esset in
« seculo, pictor fuit optimus et aurifaber [1]. »

Mais le nom de cet artiste ne se trouve sur aucun tableau du temps, bien que nous possédions des œuvres nombreuses de cette école jusqu'en 1499, époque où elle semble disparaître.

On peut en voir à Linz, à Munich, à Minden, à Nordlingen et à Cologne. Les tableaux de Linz sont peut-être les meilleurs de cette époque de transition, et ils paraissent avoir été exécutés du temps de Van der Weyden. Ceux de Munich, où les écoles ont été classées avec peu de soin, et où les œuvres de Stephan se trouvent confondues avec celles de Wilhelm, sont également fort curieux. Dans le triptyque du *Mariage de la Vierge*, qui porte le nom de Meckenen, nous remarquons le mélange de l'école du Rhin avec l'école flamande [2]; tandis que la forme de la composition et les paysages du fond appartiennent évidemment à

---

[1] *Archief voor kerkelyke geschiedenis inzonderheid der Nederlanden;* Leyden, t. II, p. 295. (Apud DE LABORDE, *les Ducs de Bourgogne.* Introd., t. II, p. 52.) Ce Jean de Cologne pourrait bien être l'orfèvre dont il est question dans la citation que l'on verra plus haut, et qui est nommé Jean Steclin.

[2] *Catalogue de la Pinacothèque,* cab. II, nos 20, 21, 22.

cette dernière, le coloris est celui de Cologne. Le paysage de ce tableau n'est en réalité qu'une répétition de celui du *Martyre de saint Erasme*, de Louvain. Le *Christ crucifié*, de la même collection, peut être cité comme un autre exemple du style de Van der Weyden [1]. L'artiste qui exécuta ces tableaux, est le même que celui qui peignit les panneaux désignés dans la galerie de Lyversberg, à Cologne, sous le nom du *Maître de la Passion*, et à Minden, sous celui du *Maître de Werden*. Ces peintures du *Maître de la Passion*, appartenant aujourd'hui à M. Baumeister, de Cologne, depuis la mort de M. Van Lyversberg, étaient tout récemment encore attribuées à Meckenen; mais depuis, elles ont été désignées par le nom du sujet qu'elles représentent [2].

Les tableaux de Minden, de la collection du conseiller Kruger, *saint Hubert, saint Augustin, saint Ludger, et saint Maurice; la Conversion de saint Hubert, saint Jérôme, saint Éloi* et un *Carmélite*, sont nommés d'après le monastère où ils furent découverts [3].

Il est probable que c'est le même pinceau qui a exécuté les peintures murales de Sainte-Marie au Capitole à Cologne, également désignées sous le nom de Meckenen.

Quant au *Crucifiement* de 1499, quoiqu'on l'ait aussi baptisé du nom de l'ubiquiste graveur, on y reconnaît une imitation de la manière de Van der Weyden, jointe au coloris froid et peu agréable des peintres de la

---

[1] *Catalogue de la Pinacothèque*, cab. II, n° 27.

[2] Catalogue de la collection Lyversberg.

[3] Collection du conseiller Kruger, à Minden, n°s 26, 27, 28 et 29. Aujourd'hui dans la Galerie nationale à Londres, sous les n°s 250 à 253.

décadence de l'école colonaise. C'est le plus faible, et apparemment le dernier effort de cette école.

L'influence de l'art flamand, devant qui probablement disparut cette branche de l'art qui florissait à Cologne, s'étendit plus avant en Allemagne vers le XVIe siècle, et produisit un style bien éloigné de celui que les amateurs de tableaux avaient baptisé du nom de *Meckenen*, et qu'à défaut de désignation plus convenable, on classa sous le nom de *Lucas de Leyden*. Les peintures de ce genre, qu'il serait oiseux de définir plus rigoureusement, étaient très-nombreuses. On en rencontre plusieurs dans les collections du continent. Comme exemple nous citerons les panneaux de Cologne ayant appartenu jadis à M. Lyversberg, et qui sont aujourd'hui la propriété de M. Hamm.

Au centre, on voit l'*Incrédulité de saint Thomas ;* Marie et saint Jean sont représentés sur l'un des volets, et sur l'autre saint Alfred et saint Hippolyte. Lorsque les vantaux sont fermés, ils offrent, celui de gauche, sainte Simphorose avec ses sept fils, et celui de droite, sainte Félicité, aussi avec ses sept enfants [1]. Il est à peine nécessaire de dire que ce triptyque n'est pas de Lucas de Leyden dont les productions sont plus rares que celles d'aucun autre peintre. Au fond, Lucas n'était pas plus peintre que Meckenen. Comme ce dernier, il passa sa vie à manier le burin et non la brosse. Ce tableau, où ressortent les traits caractéristiques de l'art flamand avec quelques réminiscences de la manière sèche et claire des Allemands, fut probablement exécuté au commencement du XVIe siècle. La composition est belle, quoique les figures soient mal groupées ; il y règne une certaine lourdeur et trop

---

[1] Catalogue de la collection Lyversberg, nos 35, 36, 37.

de profusion dans les ornements où foisonnent les joyaux et les pierreries.

Si l'on parvenait à en découvrir l'auteur, nous ne serions pas surpris de retrouver en lui, comme c'est le cas de Jean de Cologne, quelque orfèvre *aurifaber*, jaloux de réaliser par le pinceau les fantaisies moins idéales d'une autre branche de l'art.

Nous avons déjà remarqué que Pollaiolo, qui était aussi un *orafo* ou orfèvre, abonde en détails de ce genre. D'un autre côté, le peintre dont nous nous occupons ici, se distingue par une singularité assez étrange, qui consiste à réduire la taille de ses personnages, en augmentant démesurément la longueur et l'ovale de la tête : il leur donne des pieds et des mains larges et ne tient aucun compte du clair-obscur. Son coloris, du reste, est froid et sec. La même collection contient également d'autres œuvres de cet artiste [1]. Le Louvre en possède une où se trouve reproduite la *Descente de croix* de Van der Weyden, avec de légères modifications. Le ton relativement assez chaud de cette peinture l'a fait attribuer à Quentin Metsys, mais cette attribution ne s'étaie d'aucun document positif [2].

Tandis que l'influence flamande s'étendait en Allemagne, les peintres de Cologne suivaient la même direction, et imprimaient leur cachet aux œuvres des artistes de la Westphalie et d'Augsbourg. Dans cette dernière ville, Holbein, le père de l'ami d'Érasme et de Frobenius, subit leur influence. Ce fut le premier Holbein qui porta à Augsbourg le coloris de l'école du Rhin, et qui inaugura cette manière nouvelle,

---

[1] Catalogue de la collection Lyversberg, n°s 40, 41, 42. Ces panneaux représentent *saint Jean-Baptiste, sainte Cécile, saint Alexis* et *sainte Agnès*.

[2] *Catalogue du Louvre*, n° 280.

perfectionnée plus tard par son fils. Les traits que nous observons chez lui, sont ceux de Wilhelm de Cologne, dont il chercha à imiter la douceur et les carnations harmonieusement fondues. Le jeune Holbein copia son père. Il eut aussi un oncle peintre; c'est le plus faible des trois et il ne révèle qu'un génie borné. Augsbourg posséda sans doute des peintres avant l'époque d'Holbein le vieux; mais le caractère de noblesse et d'élégance que ce dernier donna à la madone prouve qu'il étudia Wilhelm de Cologne. Toutefois, dans ses compositions et dans ses groupes, il rappelle assez le peintre Étienne ou Stephan. Il exagérait l'ornementation, et son coloris était plus rouge que celui des peintres du Rhin.

Dans le Musée de Nuremberg [1], on peut voir un tableau peint par lui et signé : *S. Holbain I.*

Un autre, dans la collection de Moritz-Kapelle, est daté de 1499 [2]. Un troisième, à Augsbourg, représente *la Passion*, sur divers petits panneaux, portant la date de 1496-1499, et signés : *Hans Holbã.*

On peut juger de la faiblesse du talent de son frère, le second Holbein, par un tableau de la galerie d'Augsbourg, l'*Histoire du Christ*, daté de 1502 [3].

Le talent naissant du fils se révèle déjà dans le *Martyre de saint Sébastien*, de la même galerie; cette peinture, exécutée à l'âge de dix-sept ans, est un magnifique témoignage de la précocité du jeune artiste.

Les peintres de la Westphalie furent moins connus que ceux d'Augsbourg, et n'ont point laissé de grands noms, mais les anciens monastères conservent encore

---

[1] *Musée de Nuremberg*, n° 184. Panneau.
[2] *Catalogue de Moritz-Kappelle*, n° 126.
[3] *Catalogue de la Galerie d'Augsbourg*, n°s 41, 42, 43.

des traces de leur talent dans leurs cloîtres et leurs réfectoires. Le couvent de Liesborn était, sous ce rapport, le plus remarquable, et ses nombreux tableaux anciens furent achetés par M. Kruger, pour sa galerie de Minden. On est généralement convenu d'appeler l'artiste le *Maître de Liesborn*. Sa touche est faible et sans vigueur, et il est considérablement au-dessous des Flamands, pour le fini, et des peintres de Cologne, pour la fermeté et le nerf [1].

La Souabe a aussi une école de peinture contemporaine de celles de Wilhelm et de Van Eyck : elle marqua son existence par un seul grand artiste, Zeitbloom. On rencontre ses productions en Prusse. Ses tableaux de *saint Pierre* et de *sainte Anne*, à Berlin [2], prouvent que son talent tint à peu près le milieu entre l'école colonaise et l'école belge.

D'après les œuvres de ce maître qui se trouvent à la *Moritz-Kapelle*, à Nuremberg et à Munich, on peut juger qu'il avait un esprit plus élevé et une touche plus large que ses confrères de la Westphalie. Ses draperies sont belles et bien jetées, mais sa peinture manque de clair-obscur.

L'influence de l'art flamand ne se fait que faiblement sentir dans l'école de Souabe, mais elle est plus marquée dans les œuvres de Kalkar. Au XVIe siècle apparut un peintre, connu seulement sous le nom de sa ville natale, et qui exécuta pour l'église de sa paroisse un rétable de grande dimension. La vie de Kalkar est intéressante. Dans l'origine, sa manière, dont ce tableau nous offre un exemple, était celle

---

[1] On peut voir des tableaux de ce maître dans la Galerie nationale, à Londres, sous les nos 254 et 261.

[2] *Catalogue de Berlin*, n° 561 A et 561 B.

de la première école de Leyden, telle qu'elle est caractérisée par Engelbrechtzen, mais améliorée sous certains rapports et ennoblie par plus de largeur dans les contours et par un coloris plus riche.

Kalkar se rendit après cela en Italie, et prouva qu'il était bon coloriste. Vasari nous apprend qu'il peignit des sujets à la manière de Giorgione et du Titien. Il imitait si bien le style et la touche de ces maîtres que souvent l'on s'y méprenait. C'est à cause de cela sans doute que nous ne pouvons suivre avec certitude les derniers travaux de cet artiste. Mais sa première manière fut imitée dans la ville voisine de Xanten, où l'on trouve de curieuses traces de l'étude des peintres flamands et surtout de Memling. *La Tentation de saint Antoine*, qui orne la cathédrale, démontre combien ces artistes à demi flamands suivaient de près l'école de Bruges et celle de Leyden. Un fait assez remarquable, c'est que l'on voit sur ce tableau les mêmes initiales A. W. qui se rencontrent sur un panneau appartenant jadis à la collection Ader, et ressemblant assez, quant au style, à l'*Adoration des Mages* de la Pinacothèque de Munich [1].

La touche et la composition de l'école flamande, telles qu'on en trouve les traces dans ces écoles allemandes secondaires, et qui sont autant le résultat de l'enseignement des derniers maîtres de Cologne que des maîtres flamands eux-mêmes, caractérisent directement le style de Martin Schön, l'élève de Van der Weyden. On en peut juger par un panneau de Martin Schön qui appartient aujourd'hui à M. Beaucousin, à Paris. Le sujet est assez étrange, c'est l'*Enterrement de la Vierge;* mais ce tableau montre bien quelle impression

---

[1] *Catalogue de Munich*, 1re salle, n° 45.

différente les leçons du maître laissent dans l'esprit des hommes de talent, et dans ceux qui se bornent au rôle de serviles imitateurs.

Les élèves ordinaires de Van der Weyden pillaient ses compositions et vulgarisaient sa manière. Martin Schön, au contraire, l'améliora, y ajouta de la vigueur, et jeta les bases de la future école de Nuremberg. L'art de Van Eyck se relie à Albert Durer par Van der Weyden et Martin Schön : il imprima son sceau, par l'école d'Augsbourg, au Norwégien Wohlgemuth.

L'art belge, après s'être infiltré lentement, mais avec une régularité qui ne se démentit jamais, dans toutes les parties de l'Allemagne, envahit aussi l'Espagne, où des légions de peintres, de sculpteurs, d'architectes affluaient pour supplanter les Italiens, ou se confondre avec eux. Jean Van Eyck avait sans doute contribué à mettre en vogue les tableaux de ses compatriotes. Mais, avant son époque déjà, l'ancienne école de Florence avait jeté de profondes racines dans ce pays, et y avait fleuri avec éclat. Gherardo di Jacopo Starnina, élève d'Antonio di Venezia, né à Florence en 1345, fut le premier qui chercha à être employé par les rois d'Espagne. Il s'enrichit, gagna la faveur de la cour, et retourna à Florence comblé d'honneurs. Depuis, ses tableaux ont péri, et quoique l'auteur de l'ouvrage intitulé : *Les Arts italiens en Espagne* (Rome, 1825), décrive une de ses œuvres comme existant encore à l'Escurial, elle n'y est plus à trouver aujourd'hui. Le sujet en était l'*Adoration des Mages*. Dello suivit Starnina en Espagne. Il était en même temps peintre et sculpteur, et vécut jusqu'en 1455 ; mais ses tableaux sont perdus. Il fit aussi fortune à la cour et revint à Florence, avec le titre de chevalier. A la suite d'un

démêlé avec les magistrats de sa ville natale, il retourna en Espagne et y mourut.

Dans l'ouvrage cité plus haut, il n'est fait mention que d'un seul ouvrage de Dello : il portait pour signature, *Dello, eques florentinus,* mais on n'a pu le découvrir jusqu'ici. Un autre de ses tableaux a également péri ; c'était une toile où il avait représenté la *bataille de Higueruela,* entre les Espagnols et les Mores. On le trouva, du temps de Philippe II, dans la tour de Ségovie ; une copie en fut faite par ordre du roi, et les peintres espagnols Fabricio et Granelio en composèrent une fresque [1]. On peut encore voir ce tableau dans la salle des batailles à l'Escurial ; mais nous doutons que ce soit une copie d'après Dello ; ce travail paraît au contraire appartenir à une époque récente et rappelle le style *baroque* du siècle.

Si l'on ne possédait des preuves historiques du séjour de Starnina et de Dello en Espagne, on pourrait à peine se figurer combien ils exercèrent peu d'influence sur les peintres du pays ; car Starnina était une des gloires de l'école de Florence, et Dello, un artiste de grand talent. Mais les seules traces de l'art italien que l'on trouve encore en Espagne, se réduisent à quelques peintures de la cathédrale de Salamanque, et de la chapelle de saint Blas dans la cathédrale de Tolède. Les murs de cette chapelle sont couverts à l'intérieur de fresques exécutées par un ancien peintre de la fin du XIVe siècle ; le monument est d'ailleurs un des plus beaux de tout le royaume. Les peintures représentent la *Passion de Notre-Seigneur.*

Si les peintres italiens ne laissèrent point de traces bien marquées dans ce pays, il n'en fut pas de même

[1] QUEVEDO, *Op. cit.*, p. 341.

des Flamands qui y conquirent bientôt une espèce de monopole; leur influence, en se combinant de bonne heure avec les traditions italiennes, forma une sorte de croisement de l'art belge avec l'art italien. Il est à peine nécessaire d'ajouter que ce genre manquait de goût, mais il plaisait aux Espagnols de ce temps.

Tandis qu'en Allemagne, les maîtres flamands inspiraient aux élèves des écoles étrangères le désir de les imiter et de rivaliser avec eux, ils se rendirent en personne en Espagne et travaillèrent pour les Espagnols qui, par eux-mêmes, étaient absolument incapables de profiter d'aucune impulsion. La lutte contre les Mores et les guerres continuelles où l'Espagne se trouva engagée pendant de longues années, expliquent suffisamment cette stagnation. Ce sont les mêmes causes qui livrèrent sans résistance ce malheureux pays aux cruautés du duc d'Albe et aux horreurs de l'inquisition.

Assurément les œuvres des Van Eyck, des Cristus, des Jan de Flandes, des Juan Flamenco, des Juan de Borgogna trouvèrent en Espagne des admirateurs et des curieux; mais ce ne fut que plus tard que les Espagnols cultivèrent eux-mêmes la peinture, et, même alors, leurs efforts furent toujours bien faibles.

Lodovico Dalmãu est le premier qui nous ait laissé son nom; on le trouve sur un tableau de l'église Saint-Michel, à Barcelone, qui représente la Vierge assise sur un trône, tenant l'enfant Jésus dans ses bras; les magistrats en grand costume sont agenouillés devant elle, et l'adorent. La signature porte : *Sub anno MCCCCXLV, per Ludovicum Dalmãu fui depictum.*

Qui était ce Dalmãu et d'où venait-t-il? Peut-être les archives de Barcelone contiennent-elles quelques renseignements à ce sujet; mais jusqu'aujourd'hui ce

tableau est le seul document par lequel on sache qu'il exista un peintre de ce nom qui paraît avoir travaillé dans l'atelier de Van Eyck.

Le type flamand de la Madone et de l'Enfant en offre la preuve, ainsi que les portraits des magistrats qui ressemblent à la même classe de personnes que l'on voit sur les panneaux belges de la même époque. De plus, cette peinture est à l'huile.

Gallegos est un autre artiste espagnol, mais qui imita plutôt la manière de Van der Weyden et de Memling, que celle de Van Eyck. Sa *Madone*, dans la chapelle de Saint-Clément, à Salamanque, est complétement dans le style flamand, ainsi que d'autres tableaux. Après lui vient Jacopo de Valencia, que nous pourrions citer comme un exemple du mélange de l'école italienne et de l'école flamande. Jacopo alla d'abord à Venise, où il chercha à prendre la manière de Bellini; mais ses paysages étaient tout à fait flamands, comme on peut aisément le voir en examinant ses tableaux qui se trouvent à Venise et à Berlin. Ils sont peints à la détrempe, toutefois l'artiste connaissait sans doute l'autre méthode, car les nombreux petits groupes qui remplissent le fond sont dans le style de Memling. Gallegos peignit entre 1450 et 1500.

Dalmãu, Gallegos et Jacopo de Valencia sont les meilleurs artistes de cette période en Espagne; d'autres, cependant, moins remarquables, portent aussi le cachet de l'école flamande.

Il existe, à Saint-Jago de Tolède, quatorze panneaux peints en 1498, par Juan de Segovia, Pedro Gumiel et Sancho de Zamora [1] : les figures y sont inanimées,

---

[1] « Hizose este retablo, por mandato de Dona Maria di Luna, hija « di Don Alvaro y Dona Juana ; y trabajaron en él los artistas Juan de

les yeux noirs, le coloris sans vigueur, comme dans les plus médiocres productions de la Belgique.

Pedro da Cordova exécuta pour la cathédrale de Cordoue, en 1475, un rétable dont le donateur fut le chanoine Diego Sanchez de Castro, ainsi que l'inscription nous l'indique. Le sujet est l'*Annonciation et plusieurs saints;* la manière et l'idée sont imitées de Petrus Cristus. Dans la chapelle de Santa-Anna, de la cathédrale de Séville, Pedro Nunez peignit une *Descente de Croix*, dans laquelle on peut observer la même exagération de l'école flamande.

Outre les œuvres produites par les artistes que nous venons de citer, il en est plusieurs autres dans lesquelles on remarque le même mélange du style italien et du style flamand; ainsi, par exemple, les *Scènes du nouveau Testament*, dans la chapelle de Saint-Eugène à Tolède. Elles sont attribuées à Juan de Borgogna, mais c'est une erreur. Juan de Borgogna, qu'il ne faut pas confondre avec Juan Flamenco, peignit dans la salle capitulaire de Tolède, les stalles dont quelques-unes furent exécutées par Cupin d'Olanda. Ses peintures sont en fresque, et représentent l'*Histoire de la Vierge Marie*. Il reçut pour ce travail, en 1511, 165,000 maravédis. On peut remarquer chez cet artiste un constant effort pour arriver à imiter les grands maîtres italiens. Quelquefois il s'inspire de Ghirlandaio, d'autres fois de Pérugin, mais il ne rappelle que faiblement l'école flamande.

Ainsi l'art ne paraît pas avoir eu en Espagne, au XVe siècle, un caractère qui lui fût propre, mais il subit

---

« Segovia, Pedro Gumiel y Sancho de Zamora, segun consta de la « escritura ortogado en mançanares en 1498; recibiendo por su « trabajo la candidat de ciento cinco mil maravedis. » (DON JOSE AMADOR DE LOS RIOS, *Toledo Pintoresca;* Madrid. 1845, in-3°; p. 58.

l'influence tantôt d'une école, tantôt de l'autre. Au XVIe siècle ce pays ne peut se glorifier que de deux artistes, tous les deux exagérés à leur manière ; l'un est Bosco, qui rendit le style flamand ridicule ; l'autre Berruguete, artiste maniéré et prétentieux. La gloire de l'Espagne est dans son école moderne.

L'influence de l'école belge s'étendit aussi en Portugal. Nous y trouvons au XVe siècle les peintres flamands dont les noms suivent : maître Huet, en 1430 ; Guillaume Belles, en 1448 ; Jean Anne, en 1454 ; Gil Eannes, en 1465 ; Jean, en 1485 ; Christopher d'Utrecht, en 1492 ; Antoine de Hollande, en 1496, et Olivier de Gand, en 1496.

Dans une pétition adressée au roi de Portugal, par le peintre Garcia Henriquez, on trouve qu'en 1518 son beau-père, Francis Henriquez, reçut du roi Emmanuel, l'ordre de décorer la cour de justice, mais qu'il mourut de la peste, ainsi que sept ou huit autres peintres qu'il avait envoyé chercher en Flandre [1].

Jean Lemaire, mauvais poëte français du XVIe siècle, fut choisi comme lauréat par Marguerite d'Autriche. Il prit un jour pour sujet les peintres des Pays-Bas, et composa les vers suivants. (Il suppose que l'on travaille à la couronne de Marguerite) :

L'orfèvre allant vers son ouvroir très-riche,
Plusieurs amis le vindrent assiéger,
Qui tous ont bruit oultre Espagne et Austriche,
Si vont priant Mérite n'estre chiche
De leur conter, dont il vient si léger.
Alors Mérite estant en leur danger
Ne peut fuyr, que tout ne leur desploye,
Car l'un d'iceux estoit maitre Roger,
L'autre Fouquet, en qui tout loz s'employe.

---

[1] *Voy.* Raczinski, *les Arts en Portugal ;* Paris, 1846, in-8°.

Hugues de Gand, qui tant eu les tretz netz,
Y fut aussi, et Dieric de Louvain
Avec le roi des peintres Johannes
Duquel les faits parfaits et mignonnetz
Ne tomberont jamais en oubly vain,
Ne, si je fusse un peu bon escrivain,
De Marmion, prince d'enluminure,
Dont le nom croist, comme paste en levain,
Par les effects de sa noble tournure.

Il y survint de Bruges maistre Hans,
Et de Francfort, maistre Hugues Martin,
Tous deux ouvriers très clers et triomphans.
Puis de peinture autres nobles enfans,
D'Amyens Nicole, ayant bruit argentin,
Et de Tournay, plein d'engin célestin,
Maistre Loys dont tout discret fut l'œil;
Et cil, qu'on prise au soir et au matin,
Faisant patrons, Baudouyn de Bailleul.

Encore y fut Jaques Lombard de Mons,
Accompaigné du bon Lievin d'Anvers.
Trestous lesquelz, autant nous estimons
Que les anciens jadis par longs sermons,
Firent Parrhase et maints autres divers.
Honneur les loge en ses palais couvers.

Le poëte suppose que tous ces peintres sont présents pendant que l'orfèvre, chez lequel ils se réunissent, travaille à la couronne de Marguerite :

. . . . . . Lors un Vallencenois
Gilles Steclin, ouvrier fort authentique,
Luy dit aussi : Maistre tu me connois.

Mérite fait ici l'éloge de ce Steclin, et lui confie le travail de la couronne. Puis il continue :

Mais il convient, pour entente plus meure,
Prier ton père aussi qu'il y besongne,
Car chacun sçait la main fort prompte et seure,
De Hans Steclin qui fut né à Coulongne.

La couronne achevée, elle est présentée aux spectateurs à qui l'on demande leur opinion :

Que t'en semble il ? Adrien Mangot de Tours
Et toy Romain, Christofle, Hiérémie,
Porta onc roy tel' richesse aux estours
Sur son armet ? Je ne le croiray mie.

Qu'en dira-tu ? Donatel de Florence,
Et toy, petit Antoine de Bourdeaux,
Jean de Nymeghe, ouvrier plein d'apparence,
Regarde un peu la noble transparence
De ces dix corps, tant lumineux et beaux.
Et toy ? le bruit des orfèvres nouveaux,
Robert le Noble, illustre Bourguignon,
Viens en juger : Il n'y gist nulz appeaux
Avec le bon Margeric d'Avignon.

Approche-toy, orfèvre du duc Charles,
Gentil Gantois, Corneille très-habile,
Jean de Rouen, je te pry que tu parles :
Tu as eu bruit de Paris jusquen Arles
En l'art fusoire, et sculptoire et fabrile ;
Malléatoire aussy te fut utile,
D'architecture et de peinture ensemble,
Tu te meslas par tel usage et style
Que ton engin plus haut, qu'humain ressemble.

Il y a dans ce poëme un étrange mélange de noms, de dates et de localités, mais il est curieux parce qu'il prouve l'intérêt que l'on portait encore, au XVIe siècle, aux artistes du XVe, et parce que c'est l'œuvre d'un poëte français.

Ce n'est pas le seul exemple où les peintres flamands servent de thême à la poésie. Lemaire dit dans sa *Plainte du Désiré*, qu'il composa en 1503 :

J'ai pinceaux mille, et brosses et oustilz;

. . . .

Et si je n'ay Parrhase ou Apelles,
Dont le nom bruit par mémoires anciennes,

J'ay des espritz recentz et nouveletz,
Plus ennoblis par leurs beaux pinceletz
Que Marmion, jadis de Vallenciennes,
Ou que Fouquet, qui tant en gloires siennes,
Ne que Poyer, Rogier, Hugues de Gand,
Ou Joannes qui tant fut élégant.

Ce Foucquet, cité par Lemaire, est un des premiers artistes français qui étudièrent la manière flamande.

Charles VI et Charles VII aimaient les arts et protégeaient ceux qui les cultivaient. Ils établirent, en leur faveur l'Académie de peinture de Paris.

Le duc de Berry et le duc d'Orléans furent également de nobles protecteurs des beaux-arts. On sait que le dernier avait à son service Colart de Laon, qui portait le titre de *peintre et varlet de chambre*, en 1395 et 1396. Mais il paraît avoir appartenu à cette classe d'artistes qui ne peignaient que les ouvrages en bois sculpté.

Jean Foucquet vint plus tard, et il nous reste de lui un tableau qui permet de juger de sa manière. C'est le portrait d'Agnès Sorel, maîtresse de Charles VII, sous la figure de la Vierge Marie, entourée d'anges aux ailes rouges. C'est un tableau désagréable à la vue, accroché très-haut dans la galerie d'Anvers, où le nom du maître est inconnu ; mais l'exécution et le ton de son œuvre décèlent incontestablement le genre flamand. Ce panneau nous offre à la fois une imitation de Van der Weyden et il fait pressentir Memling, mais il est bien inférieur aux œuvres de ces maîtres. La figure de la Vierge a quelque chose de la manière douce et élancée de Memling, l'enfant Jésus est aussi gracieux que ceux de Van Eyck [1].

---

[1] *Catalogue d'Anvers*, 1re édition, n° 106. Panneau : 0m,91 sur 0m,81. Dans la 2e édition, il porte le n° 154 et il est attribué à Jean Fouquet.

Foucquet naquit en 1415, et peignit ce tableau avant 1450, époque à laquelle mourut Agnès Sorel. Louis XI lui fit faire son portrait, mais l'artiste ne réussit pas. Il paraît que Marguerite d'Autriche faisait cas d'un de ses tableaux qu'elle possédait, et qui représentait la *Vierge et l'Enfant*. On peut juger de son style par les miniatures d'un manuscrit de l'*Histoire des Juifs* de Josèphe, conservé à la Bibliothèque nationale de Paris.

Plus tard, on trouve encore, en France, Jean Cloet, qui débuta par des travaux exécutés au palais du duc de Bourgogne, en 1475.

Les descendants de Cloet fleurirent à Paris pendant trois générations. Son fils fut nommé peintre de François Ier; le nom de Jean ayant été changé en celui de Jehanet, devint graduellement le *Jannette* de nos galeries de tableaux.

Les portraits de François Ier et de la reine, son épouse, dans le Musée de Hampton-Court [1], nous donnent une idée du style de Jehanet, et de l'influence qu'exerça l'école flamande sur les anciens peintres de la France. L'amour de François Ier pour les arts l'engagea non-seulement à se choisir un peintre formé à cette école, mais encore à faire de temps en temps des acquisitions de tableaux en Belgique. Il employait à cet effet Jean Dubois, d'Anvers, auquel nous trouvons qu'il fit payer à différentes époques, de fortes sommes pour des achats de ce genre.

Quelque faible que fût l'influence de l'art en France, durant le XVe et le XVIe siècle, elle était encore plus faible en Angleterre, au point que les patientes recherches de Vertue parvinrent à découvrir à peine

---

[1] *Catalogue du musée de Hampton-Court*, nos 329 et 340.

quelques objets dignes d'être tirés de l'oubli. Ce fut seulement vers la fin du xve siècle, que Mabuse peignit en Angleterre. Au siècle suivant, de nombreux peintres flamands y émigrèrent de leur patrie et s'adonnèrent surtout aux portraits. Aussi, l'école primitive de la Flandre n'exerça-t-elle aucune influence en Angleterre, et le style que Mabuse, Cornelis et Lucas de Heere importèrent dans ce pays et y mirent à la mode, n'avait plus rien de la manière ancienne et originale créée par les Van Eyck. C'était un style bâtard et faible, gâté par son mélange aux diverses écoles de l'Italie et de l'Allemagne.

APPENDICE.

JEAN VAN EYCK.

Deux tableaux de Van Eyck, que nous avons eu l'occasion d'examiner depuis l'impression de cet ouvrage, confirment les opinions que nous nous étions formées sur la carrière de ce grand peintre, et nous suggèrent, en même temps, de nouvelles réflexions qui ne donnent que plus de poids à nos premiers raisonnements.

L'examen des chefs-d'œuvre de Jean Van Eyck nous avait convaincu qu'il parvint au plus haut point de son talent à l'époque où fut achevé le grand tableau de l'*Agneau mystique*. Ce n'était pas seulement la plus belle œuvre de ces deux grands maîtres belges, mais encore le plus noble mouvement de l'art flamand. Après ce tableau arriva le déclin et la chute de l'école de Bruges, et l'on peut dire en toute vérité que les Van Eyck furent tout à la fois les Giotto, les Masaccio, les Raphaël et les Michel-Ange de la Flandre. Nous dûmes l'avouer toutefois : quelque remarquable que soit cette grande composition, et quelque éloge que méritent les artistes qui l'ont conçue et exécutée, elle a des défauts que toute la partialité possible ne

peut parvenir à dissimuler. Il n'est pas improbable que, dans nos efforts pour expliquer ces défauts, notre jugement ait revêtu une apparence de sévérité. Il faut se rappeler que les éléments artistiques développés en Flandre par les Van Eyck seuls, et concentrés en leurs personnes, s'étendaient, en Italie, sur des générations de peintres. La plus parfaite création de l'école du Nord fut produite dans un siècle où celle du Midi avançait à pas de géant; c'est pourquoi les défauts que l'on peut observer dans l'art belge ne doivent être examinés qu'en tenant compte de l'époque à laquelle les Van Eyck vécurent et travaillèrent. L'*Agneau mystique* marquant le point culminant de l'art en Belgique, il était intéressant de s'assurer si le déclin qui suivit, commença en la personne de Jean Van Eyck lui-même, ou seulement dans ses imitateurs et ceux de son frère. Nous arrivâmes forcément à la conclusion que Jean Van Eyck lui-même ne se maintint pas à la hauteur où il s'était élevé pendant un certain temps, et qu'avec l'âge, il perdit sa puissance. Les tableaux dont les dates se rapprochent de 1432, sont les plus remarquables pour les qualités qui lui sont particulières, tandis que ceux exécutés plus tard démontrent que l'artiste commençait à perdre de sa première vigueur.

Les deux tableaux de Jean Van Eyck, dont nous avons à nous occuper, sont de la première époque. L'un appartient à M. Weld Blundell, de Ince Blundel Hall, et porte la date de 1432. Le second, propriété du marquis d'Exeter, à Burleigh-house, quoique n'ayant pas l'authenticité de la signature, porte le cachet de la touche de Jean Van Eyck, vers le même temps.

Le caractère particulier de ces deux peintures est la

petitesse de leurs dimensions. Il n'y a pas de doute que l'illustre peintre concentrait toutes les qualités inhérentes à son talent, dans l'exécution de petits panneaux, formant en cela un hardi contraste avec les maîtres de l'école italienne, qui aimaient à développer les grandes qualités de leur art sur des surfaces d'une large étendue. Aussi longtemps que le sujet auquel Van Eyck travaillait, se renfermait dans un cercle dont toutes les parties pouvaient être facilement saisies par l'œil, à la distance ordinaire à laquelle un peintre se trouve de son chevalet, son jugement lui permettait d'y réunir, sans effort, tous les avantages d'excellentes proportions, d'une composition harmonieuse, d'un coloris vigoureux et de la perspective aérienne. Son appréciation de l'air et de la profondeur était parfaite alors, et il exécutait son œuvre avec cette supériorité que donne une perception vive et claire.

Mais à mesure que s'élargissait le champ que son œil devait embrasser, ce jugement, ce sentiment inné de la couleur et de la perspective aérienne, cette science des proportions, diminuaient sensiblement, au point que ses grands tableaux (nous exceptons toujours l'*Agneau mystique*) sont moins agréables et produisent moins d'effet que ceux de petites dimensions. Son talent n'était qu'insuffisamment appuyé par ses connaissances scientifiques. Il semble que Jean Van Eyck ne fît aucun effort pour étendre son point de vue. Ce qu'il concevait sur une petite échelle, il l'exécutait, sans modification, sur une échelle plus grande. Il en résulta que ses défauts, qui d'abord étaient imperceptibles, devenaient frappants en se multipliant. C'était en cela que se faisait remarquer le côté faible de son talent.

La *Madone* de M. Blundell est signée : « Completum

« anno Domini MCCCCXXXII, per Johannem de Eyk, « Brugis, als ikh kan, » et, par conséquent, ce panneau fut peint après que le grand tableau d'autel de Saint-Bavon eut été achevé [1].

La Vierge, revêtue d'une tunique bleue et d'un manteau rouge dont les plis retombent à terre, tient un livre ouvert devant l'enfant Jésus, assis sur ses genoux, et qui s'amuse à tourner les feuillets du livre. Un dais magnifique, d'une couleur verte très-chaude, orné de toutes parts d'arabesques capricieuses, contraste avec la draperie. Le lieu de la scène est un de ces intérieurs à demi éclairé par une fenêtre à petits carreaux, tels que Van Eyck aimait à les peindre. Un vase de cristal, posé sur une table près de la fenêtre, est en partie rempli d'eau, et, à côté, on voit quelques oranges. Sur un appui, à la gauche de la Vierge, se trouve un chandelier et un pot en cuivre. Les pieds de Marie posent sur un tapis à riches couleurs, recouvrant un parquet de teinte sombre. A l'exception d'un grand nombre de gerçures qui gâtent la surface de ce tableau, particulièrement la figure principale, il est dans un bon état de conservation, et il possède encore toute la vigueur et la chaleur de coloris que lui imprima le maître. Il conserve par conséquent cette unité, cette harmonie et cette douceur de ton qui lui donnent un très-grand charme. Une rangée de perles retient les cheveux bruns de la Vierge, qui retombent en petites tresses sur ses épaules. De semblables ornements recouvrent la partie supérieure de la tunique bleue. L'expression du Sauveur est riante. Des boucles de cheveux blonds se jouent sur son front, et donnent à la tête un cachet de béatitude. Une draperie blanche,

[1] Panneau : 9 pouces sur 6.

largement peinte, recouvre son corps en partie. Van Eyck a évité ici cette gravité maussade qui gâte si fréquemment ses têtes d'enfants. Le corps ni les membres ne sont pas trop gris, les pieds et les mains sont bien dessinés, et vrais dans leur mouvement. La tête de la Vierge a peut-être le défaut d'être un peu trop allongée, mais l'expression des yeux est agréable et les mains sont très-délicates. Si elle est environnée de trop de draperie, et si les plis en sont anguleux, ainsi qu'on le voit souvent chez notre peintre, ces défauts sont amplement rachetés par la beauté des couleurs, et par la facilité d'exécution qui se remarque dans l'ensemble. Nous avons ici un exemple rare de succès de Van Eyck dans la production d'une œuvre d'un coloris à la fois fin et vigoureux, ayant du relief et largement traité.

Si cette madone nous offre en miniature les talents développés par l'artiste, sur une plus grande échelle, dans le chef-d'œuvre de Saint-Bavon, nous sommes encore plus frappés de les retrouver dans le tableau de Burleigh-House, parce que les figures y sont plus petites et plus nombreuses, et que le traitement de l'ensemble est plus minutieux et plus achevé.

Ici nous n'avons plus simplement la Vierge assise tenant l'enfant Jésus dans ses bras, mais une composition symétrique, ordonnée avec le plus grand art, dont toutes les parties sont parfaitement disposées, dont les figures sont groupées, et les accessoires arrangés de manière à donner à l'ensemble de la composition une grandeur et une simplicité extraordinaires.

La Vierge se tient debout à la droite du spectateur, portant le Sauveur dans ses bras avec un air de profonde affection. L'Enfant tient un globe de cristal dans

la main gauche, et, avec les deux doigts petits et délicats de la main droite, il bénit un moine agenouillé à ses pieds. Ce personnage a les mains jointes, sa physionomie est pleine de piété, et ses traits sont calmes et graves. Il paraît être désigné à l'attention de Jésus par sainte Barbe qui est debout derrière lui, et dont la main droite, tenant une palme, s'appuie sur son épaule, tandis que la gauche pose sur une tour, emblême de cette sainte. La Vierge a le costume d'usage, une tunique bleue et un manteau rouge, bordé d'une simple ligne d'or. Un diadême de perles repousse ses cheveux en arrière, et les fait retomber sur ses épaules. Une draperie blanche couvre en partie l'enfant Jésus. Le moine a le capuchon rabattu, et il est habillé de blanc. Sainte Barbe porte une tunique violette, et est entièrement enveloppée d'un manteau vert foncé, ses cheveux sont retenus par un bandeau de perles, qui laisse à découvert son front et son visage. L'arrangement de toute cette scène et la manière de grouper les figures sont des plus agréables. Le moine agenouillé et le saint qui l'accompagne paraissent être entrés par une arcade qui s'ouvre derrière sainte Barbe. Ils sont posés dans un jour très-brillant qui provient des arcades à travers lesquelles le regard plonge dans un horizon immense. Au-dessus de ces arcades sont des fenêtres à vitraux, devant lesquelles est suspendu un dais composé d'une étoffe légère et transparente. Le sol formé de pierres carrées, inscrustées d'ornements coloriés, est inondé de lumière, de même que les personnages et le paysage entier. La manière dont la Vierge est vue en relief sur un fond très-éloigné, est une des merveilles du pinceau de Van Eyck. Pour compléter les lignes de la perspective de l'avant-plan, on aperçoit à travers

l'arcade centrale une ville composée d'une incroyable quantité de maisons, dont la monotonie est relevée par un judicieux contraste de bleu et de rouge, d'après la matière dont se composent les toitures et les façades. Cette ville est placée dans une plaine ondulée par de petites collines, s'élevant à l'horizon lointain, et couvertes de verdure. Une large rue et un canal dont les bords sont plantés d'arbres, divisent la ville en deux parties; et une quantité considérable de figures animent ce point de vue. A l'une des extrémités de la ville est une église, et un pont-levis sur lequel passent des individus dont l'image est réfléchie dans les eaux du canal. On aperçoit aussi un petit bateau à rames qui glisse légèrement à la surface. Ce cours d'eau se perd à l'horizon, et complète l'illusion de la perspective.

Par l'ouverture, à la droite de sainte Barbe, on entrevoit un autre paysage, aussi achevé que le précédent. Il sort d'un avant-plan couvert de fraisiers, et l'on peut y voir, à l'aide d'un verre grossissant, une place publique, une croix, d'innombrables maisons et des boutiques remplies de marchandises. Plus loin sont placés un moulin et une muraille. L'atmosphère est claire : dans le ciel bleu et limpide flottent quelques légers nuages et voltigent des oiseaux. Dans tous ces détails, on peut dire que rien n'est hors de sa place, et ceux qui ont vu à Paris le tableau d'autel de Rollin, avec ses centaines de maisons et de figures en miniature, seront étonnés d'apprendre qu'il y a encore plus de détails dans le tableau de Burleigh-House, sur un panneau qui n'a qu'un quart de la surface du rétable de Rollin.

Ce fini des détails n'existe pas seulement dans les arrière-plans, il se retrouve aussi dans les chapitaux des colonnes qui supportent les arcades, où l'on admire

des bas-reliefs et des sculptures d'une grande richesse d'exécution.

L'ensemble de ce tableau est aussi agréable que le sont ses différentes parties prises en détail. La composition brille à la fois par l'harmonie des lignes et par la perfection de la gamme. L'attitude de la Vierge et de sainte Barbe est gracieuse, et celle du moine agenouillé est sévère et noble. Les têtes de femmes, d'une élégance charmante dans la forme et l'expression, nous rappellent les saintes conduites par sainte Barbe dans l'*Agneau mystique*. Le moine est un admirable portrait, une merveille de naturel et de dignité, offrant une égale perfection dans les détails et dans l'ensemble.

Si l'on se rappelle le caractère généralement donné par Jean Van Eyck à la physionomie du divin Enfant, le type du petit Jésus ne peut manquer d'étonner ici l'observateur : c'est un chef-d'œuvre de douceur et de grâce, où l'artiste a su répandre une heureuse noblesse, sans tomber dans le défaut d'une gravité exagérée, ni dans une précoce virilité. Toutefois, la carrure du corps, les muscles un peu trop accentués, la maigreur des membres et la lourdeur des attaches, font déjà pressentir comme un germe de ces défauts qui se développèrent sur la fin de la carrière du peintre, lorsqu'il reproduisit le même sujet dans de plus larges proportions.

Une autre particularité remarquable est le peu de longueur des mains. Celles de la figure agenouillée peuvent avoir été peintes ainsi avec le désir de copier fidèlement la nature : mais le même défaut se répétant également dans les mains de la Vierge et dans celles de sainte Barbe, on est fondé à y voir l'indice d'un changement curieux dans la manière de l'artiste, qui

ordinairement représente les mains et les doigts longs et effilés.

Les contours sont partout fermes sans dureté, les draperies ne sont pas anguleuses, et les plis ont de l'ampleur et de l'élégance. La richesse et le choix des couleurs ajoutent encore aux autres qualités de ce tableau, où l'unité et l'harmonie de ton, relevées par d'habiles contrastes, concourent à la perfection de l'ensemble. Les chairs sont harmonieuses, elles offrent tout le relief désirable : la fermeté de la touche révèle une main exercée, sans qu'on y découvre pourtant des traces du travail et des efforts matériels de l'artiste.

Tels sont les principaux traits de ce petit chef-d'œuvre dont l'extrême fini excite à bon droit notre étonnement et notre admiration. Les beautés répandues dans la composition, l'harmonie des proportions et du coloris, font de cette peinture un morceau comparable seulement à ce que présentent de plus parfait les grandes œuvres de Jean Van Eyck [1].

Nous avons signalé, t. Ier, p. 64, un tableau de Jean Van Eyck, représentant, dans une chambre, une dame et un gentilhomme se donnant la main. Cette production du grand peintre flamand se trouvait, en 1516, dans la galerie de Marguerite d'Autriche, comme le constate l'extrait suivant de l'inventaire de cette date.

---

[1] On a supposé à Burleigh-House que ce tableau avait été exécuté pour l'abbé de Saint-Martin d'Ypres. C'est du moins ce que relate une inscription flamande peinte sur le fond du panneau. Mais d'anciens auteurs ont donné du tableau de Saint-Martin d'Ypres une description différente : c'est un large triptyque où l'on voit l'abbé de Maelbeke agenouillé devant la Vierge et l'Enfant : l'abbé est vêtu de la chape et de l'étole brodées et ourlées d'une bande contenant les portraits des douze apôtres : il n'est pas accompagné de sainte Barbe : ses vantaux représentent quatre scènes de l'Écriture. Le panneau du marquis d'Exeter ne correspond, ni par les dimensions ni par le sujet, à celui que Jean Van Eyck exécuta pour l'abbé de Saint-Martin d'Ypres.

« Ung grant tableau, qu'on appelle Hernoul le Fin avec sa femme, dedens une chambre, qui fut donné à Madame, par don Diégo, les armes duquel sont en la couverte dudit tableau. — Fait du paintre Johannes. »

Don Diégo, le donateur de cette œuvre, ou son propriétaire primitif, vivait probablement encore à l'époque où cet inventaire fut dressé : un second inventaire, de 1524, cite le même tableau dans des termes un peu différents :

« 133. Ung autre tableau fort exquis, qui se clot à deux feulletz, où il y a painctz un homme et une femme, estants desboutz, touchantz la main l'ung de l'autre, fait de la main de Johannes, les armes et devis de feu don Diéghe èsdits deux feulletz, — nommé le personnaige, Arnoult. »

Il est évident que don Diégo n'existait plus à cette dernière date. En 1555, Marie de Hongrie ayant pris la régence des Pays-Bas, cette peinture semble être passée dans ses mains, à en juger par la mention suivante de l'inventaire de son trésor, relative au même panneau :

« 39. Una tabla grande, con dos puertas con que se cierra, y en ella un hombre e una muger, que se toman las manos, con un espejo en que se muestran les dichos hombre é muger, y en las puertas las armas de don Diego de Guevara; hecha par Juanes de Hec. Año 1434. »

Cette indication nous apprend que ce don Diégo appartenait à la noble famille de Guevara, dont plusieurs membres résidèrent en Belgique, à la fin du xve siècle et au commencement du xvie. M. Pinchart, à qui nous sommes redevables de la découverte de ce dernier inventaire, s'est trompé, en affirmant que le tableau représentait don Diégo de Guevara et sa

femme; les extraits des catalogues de Marguerite d'Autriche cités plus tard, prouvent, en effet, que don Diégo vivait à une époque trop postérieure à celle de Van Eyck, pour que ce dernier ait pu exécuter son portrait; d'ailleurs, ces documents nomment le personnage représenté : c'est Hernoult ou Arnoult le Fin. Nous avons dit (t. Ier, pp. 64 et suiv.) quel était ce personnage et ce qu'est devenu le tableau en question.



ROGER VAN DER WEYDEN.

Les dernières recherches de M. A. Wauters, ont répandu un jour nouveau sur plusieurs points obscurs de la biographie de Van der Weyden : nous emprunterons à cet écrivain quelques détails qui nous intéressent plus spécialement, et qui n'altèrent d'ailleurs en rien les principales données de notre travail.

Quant à l'extraction de Roger, les investigations les plus minutieuses n'ont jusqu'ici fourni aucun résultat; mais il est hors de doute que le nom de Van der Weyden était au xve siècle un nom ancien et honorable, porté entre autres par une famille dont plusieurs membres sont cités dans les documents de cette époque, comme originaires de Bruxelles ou habitant le duché de Brabant. Il est également prouvé qu'un peintre nommé *Roegier van Brusele* résidait à Gand dans la première partie du xve siècle : on le trouve mentionné dans les comptes de cette commune pour les années 1411 à 1415 et affilié à la corporation de saint Luc en 1414. Ce *Roegier van Brusele,* qui mourut avant 1417, paraît se rattacher à Roger Van der Weyden [1].

---

[1] Wauters, *Roger Van der Weyden, ses œuvres,* etc., dans la *Revue universelle des arts,* 1855-1856, et tiré à part, p. 22.

L'époque à laquelle Roger établit sa résidence à Bruxelles, peut être aujourd'hui fixée à 1425 au plus tard; il était alors marié et établi, et il avait un fils. Cet enfant, nommé Corneille, ne fut pas élevé dans la profession de son père, mais il commença ses études au collége du Porc à Louvain, et prit plus tard l'habit religieux, chez les chartreux d'Hérinnes, près d'Enghien. Roger Van der Weyden dota cet établissement d'une somme de 400 couronnes, à l'occasion de la profession de son fils. Corneille mena dans cette retraite une vie paisible et y mourut en odeur de sainteté, au mois d'octobre 1473, âgé de quarante-huit ans [1]. Outre les œuvres de Van der Weyden que nous avons indiquées, M. Wauters signale encore les suivantes : « En 1439, le duc de Bourgogne avait fait orner l'église » des Récollets de Bruxelles, d'une sculpture en pierres » blanches, offrant la statue de la Vierge et celles de » deux princesses brabançonnes, Marie, femme de » Jean III, et sa fille Marie, duchesse de Gueldre, ce » fut Roger qui fut chargé de couvrir ces sculptures » de riches couleurs, pour la somme de 40 *ridders* de » 50 gros de Flandre, et, pour la somme de 6 livres, » de peindre les devises du duc Philippe et de la » duchesse sur les portes et volets qui protégeaient » les sculptures. » — On pourrait inférer de là que les

[1] C'est ce qui résulte d'un passage du *Chronicon domus capellæ ordinis Carthusiensis juxta Angiam* (Enghien), écrite par Arnoul Beelthen de Thollembeek : « Dominus Cornelius de Pascua, de Bruxella, monachus domus hujus et filius magistri Rogerii, pictoris egregii. » — « Anno eodem (1473) obiit in octobri, in die fidei Virginis, dominus Cornelius de Pascuis de Bruxella, filius magistri Rogerii de Pascuis, egregii illius pictoris. Iste fuit monachus professus circiter viginti quatuor annis ; ante ingressum ordinis fuerat magister artium promotus Lovanii in Porco. Hic juvenis obiit circiter quadraginta octo annorum et ex parte ejus domus hæc a patre et matre ipsius habuit plusquam quadringenta coronas. » (*Chronicon*, fol. 16 et 41.)

grands maîtres de la dernière époque de l'art belge ne dédaignaient pas de se livrer aux travaux purement mécaniques de leur art et qu'ils suivirent en cela l'exemple des Malouel, des Jehan de Hasselt et de bien d'autres.

Une autre production de Van der Weyden, jusqu'ici restée inconnue, est mentionnée en ces termes : " Jadis, " on admirait, dans un autre couvent de Bruxelles, " celui des Carmes, un tableau remarquable par son " ancienneté et plus encore par sa beauté, il repré- " sentait la *Vierge et l'Enfant Jésus,* au-dessus desquels " deux anges soutenaient une couronne formée " d'étoiles ; sur le volet on voyait, d'un côté, des reli- " gieux, de l'autre côté, un chevalier de l'Ordre de la " Toison d'Or et sa famille. Il avait été peint en 1446 " *par un certain Roger*[1]. " Les coloristes l'ayant endom- " magé en 1581, on le restaura en 1593. "

Il ne sera pas inutile, pour compléter ce qu'il nous reste à dire de Van der Weyden, de remarquer que deux villes belges revendiquent aujourd'hui l'honneur de lui avoir donné le jour : Louvain et Tournay.

M. Ruelens, de Bruxelles, a récemment retrouvé un manuscrit, écrit selon toute apparence avant 1570, par un certain Molanus, où on lit ce passage :

" Magister Rogerius, civis et pictor Lovaniensis, depinxit Lovanii ad S. Petrum altare Edelheer, et in capella beatæ Mariæ summum altare, quod opus Maria regina a sagittariis impetravit et in Hispanias vehi curavit, quamquam in mari periisse dicatur, et ejus loco dedit capellæ quingentorum florenorum organa et novum altare ad exemplar Rogerii expressum,

---

[1] Sanderus, *Chorographia sacra Brabantiæ,* t. II, p. 293, cité par Wauters, *op. cit.,* p. 36.

opera Michaëlis Coxenii Mechliniensis, sui pictoris. Ejus quoque artificii sunt testes picturæ quæ Bruxellense tribunal de recto Themidis cedere calle vetant. Dominicus Lampsonius. »

Nous avons eu l'occasion de mentionner dans cet ouvrage le *Crucifiement* que Van der Weyden exécuta pour l'église de Notre-Dame *Hors-des-Murs*, à Louvain, et nous avons en même temps avoué qu'il nous était impossible de déterminer l'époque à laquelle ce tableau a été peint. La citation que nous venons de faire parle, il est vrai, d'un tableau qui se trouvait dans une église de Louvain : mais on y retrouve les mêmes circonstances que dans l'histoire du *Crucifiement*, c'est la régente Marie qui l'achète, qui l'envoie en Espagne et qui le remplace par un nouveau retable, copie du premier, plus un orgue de 1,500 florins. De la similitude de ces détails, il est permis d'inférer que les diverses autorités citées font allusion à la même œuvre. M. Wauters exprime un doute à ce sujet, et il conteste la qualification que le manuscrit donne à Roger de « *bourgeois et peintre de Louvain.* » En effet, si propre que puisse être une preuve historique à trancher une question de ce genre, il est évident que rien ne peut infirmer l'authenticité des documents qui prouvent que Van der Weyden est bourgeois et peintre de Bruxelles. Nous nous demandons cependant si Roger n'aurait pas pu être bourgeois de Louvain, mais natif de Bruxelles.

Tournay, de son côté, prétend également avoir été le berceau du grand peintre. M. Genard a publié la mention suivante du registre de la gilde de Saint-Luc, de Tournay : « Rogelet de le Pasture, natif de Tournay, commencha son appresure le cinquiesme jour de mars l'an mil CCCC vingt-six, et fu son maistre

maistre Robert Campin, paintre, lequel Rogelet a parfaict son appresure deuement avec sondict maistre, » et ailleurs : » Maistre Rogier de le Pasture, natif de Tournay, fut receu à la francise du mestier des paintres le premier jour d'aoust l'an dessusdit (1432) [1]. »

Des raisons assez concluantes autorisent à penser que ce Roger de le Pasture de Tournay, n'est pas le même personnage que Roger Van der Weyden, de Bruxelles.

On suppose que Roger eut d'autres enfants que Corneille, mais rien jusqu'ici ne l'établit avec certitude. Les documents sur lesquels M. Wauters s'est appuyé pour lui donner une famille nombreuse, sont extraits de divers Comptes de la ville de Bruxelles, d'où il résulte au moins les faits suivants :

Vingt années avant sa mort, Roger possédait déjà à Bruxelles, rue de l'Empereur, une habitation et une partie de la maison contigue formant le coin de la Montagne de la Cour. Cette dernière propriété était grevée, au profit des pauvres de la paroisse de Sainte-Gudule, d'une rente de 48 livres, dont on paya la moitié depuis l'année 1444 jusqu'en 1465, au nom de maître Roger le peintre (*Meester Rogier scildere*). Les livres de comptes où ces détails ont été puisés, ajoutent parfois le mot *aldair*, ce qui donne à entendre que Roger habitait là; ailleurs on indique le nom de la famille du peintre : on l'y nomme *Meester Rogieren Van der Weyden*.

En 1443, c'était la femme de Guillaume de Heersele qui payait cette rente; après la mort de Roger, de 1466 à 1491, et de 1494 à 1498, elle fut acquittée par ses

[1] M. Genard, *Luister van S.-Lucas gilde*; Anvers, 1856, p. 27.

fils (*Meesters Rogiere oer Van der Weyden* ou *Vanderweyen*).

En 1492 et 1493, elle le fut cependant par Pierre Van der Weyden, et, depuis 1499 jusqu'en 1539, par une personne du même nom, à qui on donne la qualification de *maître* et à qui succéda, en 1540, la veuve de Jean Walravens.

Ce frère Van der Weyden qui acquitta la rente en 1492 et 1493, pourrait bien, selon M. Wauters, être le fils de Roger Van der Weyden, et il existe, en effet, des documents qui prouvent que Pierre vivait encore et qu'il était marié en 1484.

Le second Pierre Van der Weyden, celui qui paya le cens des pauvres de 1499 à 1539, fut probablement un petit-fils de Roger, un fils de ce premier Pierre. Il fut certainement peintre, et il figure dans les comptes de 1511, comme propriétaire de la maison de la Cantersteen, en qualité de *portraiteur*. Il est encore mentionné dans le registre des anniversaires de Sainte-Gudule sous cette indication : « *Magister Petrus Van der Weyden, pictor.* »

Nous avons à peine besoin de faire remarquer qu'il ne nous reste aucune production de ce Pierre Van der Weyden. Quant à Goswin Van der Weyden, nous n'avons que bien peu d'éclaircissements à ajouter à ce que nous avons dit de cet artiste. On sait seulement qu'il était né à Bruxelles, en 1465, un an après la mort de Roger.

Nous avons cependant à rectifier ici une erreur que nous avons commise en attribuant à ce peintre une série de tableaux du Musée de Bruxelles, dans l'un desquels on ne peut lire que les mots : *te Brusele*. Ces peintures auxquelles l'histoire assignait une origine certaine et qui ont été exécutées primitivement pour

l'église de Tongerloo, par Goswin Van der Weyden, faisaient partie d'un triptyque représentant la *Mort de la Vierge*, et elles figuraient dans le catalogue du Musée de Bruxelles, sous le nom de Van der Meire. Nous empruntons à l'ouvrage de M. Wauters la note suivante de M. A. Heylen, archiviste de Tongerloo :

« Opera R. P. D.

« Arnoldi Streyterii hujus Ecclesiæ abbatis hanc depinxit posteritatis Monumentum tabulam Goswinus Van der Weyden septuagenarius sua canitie, quam infra ad vivam exprimit imaginem, artem sui avi Rogeri, nomen Appellis suo ævo sortiti, imitatus, redempti orbis anno 1535. »

Ou en français : — « Par les soins du R. P. Arnould Streyter, abbé de ce monastère, ce tableau, monument pour la postérité, a été peint, l'an de la rédemption du monde 1535, par un septuagénaire, Goswin Van der Weyden, dans sa vieillesse, dont il nous a laissé ici une vivante image, avec l'art de son aïeul Roger, surnommé l'Apelles de son siècle. »

Notre intention n'est pas d'entrer ici dans la description du tableau de Goswin Van der Weyden, ni de suivre M. Van Hasselt dans ses efforts pour y déterminer les portraits du peintre et de l'aïeul de celui-ci. Nous nous bornerons seulement à émettre notre opinion. Suivant nous le triptyque et les onze panneaux marqués « *te Brusele* » que nous avons mentionnés, appartiennent à la même école, et à cette époque (fin du xv[e] siècle et commencement du xvi[e]) où les peintres s'accoutument à exagérer la manière de Roger Van

---

[1] *Catalogue du musée de Bruxelles*, n° 631. Panneau.

der Weyden, en y introduisant avec ses propres défauts ceux des écoles dégénérées du Rhin : école où se révèle sans doute une certaine ampleur de touche, mais privée de sentiment, péchant à la fois par le défaut de noblesse, de composition, d'harmonie des lignes et tendant à la raideur des formes, aux tons gris et froids, à un coloris terreux, sans harmonie, sans vérité. Voilà ce qui relègue Goswin Van der Weyden parmi les peintres de la décadence de l'art en Belgique : né après la mort de Roger, il étudia sa manière dans une école qui doit avoir produit une foule d'artistes et qui, soit de parti pris, soit par hasard, semble avoir voulu perfectuer dans ses tendances les errements de l'école primitive antérieure aux Van Eyck, esprit qui l'animait déjà du vivant de ceux-ci et dont la tradition subsista chez-elle longtemps encore après leur mort.

On ne peut cependant juger trop sévèrement ces peintres en considérant le degré d'abaissement où était tombée l'école flamande, à une époque où les arts atteignaient en Italie leur épanouissement le plus splendide. Pour apprécier les tendances des deux pays, nous ne pouvons faire autre chose que de nous appuyer des échantillons de l'art, pour établir une espèce de comparaison : tandis que les Flamands se laissaient entraîner au naturalisme et à la reproduction du réel, moins par science que par une sorte de goût inné, au point que leur art finit par n'être plus qu'une simple imitation, une servile copie, et tandis qu'en même temps ils perfectionnaient les procédés matériels et la technique du coloris jusqu'à contribuer à fonder l'école vénitienne; alors même, les grands maîtres de la Toscane et de l'Ombrie basaient leur art sur la sévérité et la perfection des formes, pour s'élever enfin à cette grandeur inaccessible dont Raphaël et Michel-

Ange sont la plus glorieuse expression. Encore, ce dernier ne peignit-il jamais à l'huile. La même période nous présente à la fois la marche ascendante et la décadence de l'art : sera-t-on accusé de manquer de goût pour préférer l'une aux derniers excès de l'autre?

VAN DER MEIRE.

Dans la vie d'Hubert Van Eyck (t. Ier, p. 32), nous avons fait la remarque que les frères Van der Meire trahissent quelques vestiges de l'inspiration du talent riche et vigoureux du chef de l'école flamande. Dans nos notices sur les élèves d'Hubert, nous n'avons mentionné qu'un seul artiste du nom de Gérard Van der Meire, oubliant de transcrire de l'ouvrage d'Immerzeel le passage suivant, relatif à Jean Van der Meire :

« Jean Van der Meire était, ainsi que son frère, un « élève des Van Eyck, et il peignit, entr'autres, un « tableau pour Charles le Téméraire, représentant « l'*Installation de l'Ordre de la Toison d'or*. Cet artiste « était en grande estime à la Cour du dernier duc de « Bourgogne, qu'il suivit durant ses campagnes. Il « mourut à Nevers, en 1471 [1]. »

Immerzeel ne cite aucune autorité pour ces renseignements.

Quant à Gérard Van der Meire, des faits nouveaux et importants ont été mis récemment en lumière. On

---

[1] IMMERZEEL, *De levens en werken der hollandsche en vlaamsche kunstschilders*, etc. Amsterdam, 1843-1844, 3 vol. in-8°.

a trouvé qu'il était un des maîtres de la gilde de Saint-Luc, à Gand, en 1452, et juré de la corporation en 1474 [1].

Le manuscrit de M. Delbecq, que nous avons souvent cité dans le cours de cet ouvrage, est la seule autorité qui établisse que Gérard fut l'élève d'Hubert Van Eyck. Comme celui-ci mourut en 1426, il était difficile de supposer que Gérard eût vécu jusque vers la fin de ce siècle. Il est prouvé néanmoins, ainsi que nous l'avons dit, qu'en 1472 il était encore en vie, et habitait la ville de Gand. Il faut donc admettre qu'il était entré bien jeune à l'école de Van Eyck, à moins de nier l'authenticité du manuscrit de M. Delbecq. Il nous répugnait cependant de prendre ce dernier parti, et nous avons été amené en conséquence à douter que Gérard Van der Meire eût peint, en compagnie de Memling, les miniatures du bréviaire du cardinal Grimani. Les faits nouvellement découverts viennent nous donner tort quant à notre argumentation tirée des dates : en effet, si Gérard vivait encore en 1472, il peut avoir travaillé avec Memling ; mais, à part ce point, nous avons d'autres raisons pour douter que Van der Meire ait jamais exécuté des miniatures ; et, dans cette question, nous n'hésitons pas à nous prononcer pour une solution négative.

---

[1] Wauters, *Roger Van der Weyden*, etc., dans la *Revue universelle des arts*, 1856, p. 246.

ANTONELLO DE MESSINE.

Un portrait peint par Antonello de Messine, que nous avons accidentellement oublié dans la description des tableaux de ce maître, doit-être mentionné ici [1]. Il représente à mi-corps un jeune homme au type italien, ayant la figure allongée, un nez effilé et aquilin, des lèvres minces, et des cheveux noirs couvrant le front et s'échappant de dessous un de ces chaperons noirs comme on en portait au XVIe siècle. Le cou est entouré d'une collerette blanche, et le juste-au-corps très-serré. Une des mains, la seule visible, tient une médaille portant l'inscription suivante : NERO CLAVD CAESAR AVG CEP M TR P IMPER. C'est sans doute au caractère méridional de la physionomie et à cette médaille, que ce portrait doit d'être désigné sous le nom de *Victor Pisano*. On a aussi voulu y voir le portrait d'Antonello lui-même. Il faut dire toutefois que si le type de la figure est italien, d'autres parties du tableau offrent un caractère flamand; par exemple, dans le paysage du fond, où l'on voit un lac,

---

[1] *Catalogue du musée d'Anvers*, n° 22. Panneau : 0m,29 sur 0m,21.

un cours d'eau avec un moulin, le meunier, un homme à cheval et deux cygnes. Les arbres et les autres accessoires sont aussi dans le style flamand. Ce fond ressemble assez à celui de Memling dans le retable de Clifford, qui se trouve aujourd'hui à Chiswick, et à celui de *la Madone,* du même artiste, dans la galerie des Uffizi à Florence.

La ressemblance du faire de Memling et de celui d'Antonello se montre non-seulement dans ces détails, mais encore dans le sobre emploi des couleurs qui sont si légèrement couchées dans le portrait d'Anvers qu'on peut apercevoir au-dessous le dessin original.

Il y a dans cette peinture beaucoup de sentiment et d'intelligence, et la touche en est vraie et naturelle. Il fut acheté à la vente de M. Denon, à Paris. Il rappelle quant à l'exécution, un portrait du même caractère dans la galerie des Uffizi ; l'un et l'autre sont un peu froids de ton, comme certains tableaux de Memling.



MEMLING.

La rareté des œuvres de cet artiste en Angleterre, est doublement une bonne fortune pour ceux qui en possèdent. Le retable de Chiswick mérite une attention particulière, ainsi que les panneaux de la collection de feu M. Rogers. On en peut voir d'autres à la galerie du palais de Kensington, mais ils sont d'un moindre intérêt. M. Herz, d'Argyll Place, peut être fier, à bon droit, de pouvoir montrer aux amateurs un de ces chefs-d'œuvre, de petite dimension il est vrai, mais exécuté dans le meilleure manière de Memling[1]. Ce n'est malheureusement qu'un fragment de triptyque et encore le moins considérable. Mais malgré ce grand désavantage, cette peinture produit le plus agréable effet. Une figure à genoux, probablement celle du donateur, dont les armoiries se voient au bas du tableau, est représenté sous la protection de saint Jean-Baptiste qui se tient derrière lui, au milieu d'une prairie richement coloriée. L'agneau placé sur le devant symbolise ce saint. Les

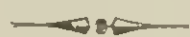
---

[1] Panneau : 10 pouces sur 6 pouces anglais.

mains sont jointes, la tête est découverte, les traits recueillis; le costume est un manteau de brun-pourpre, garni de fourrures. Saint Jean est couvert, selon l'usage traditionnel, d'une toison qui laisse ses jambes à nu, et d'une espèce de tunique violette, nouée sur son épaule; sa main gauche est posée sur le personnage agenouillé, tandis que, de la droite, il indique l'agneau symbolique. La prairie sur laquelle se trouve placé le groupe principal est ornée d'une végétation des plus variées, au milieu de laquelle on remarque une quantité de pâquerettes et de marguerites. La largeur du style, la hardiesse de la touche, remarquables dans l'avant-plan, contrastent avec le ton faible et transparent des draperies et des chairs. L'exécution supérieure de l'ensemble nous porte à croire que ce tableau fut peint à la meilleure époque de la vie de l'artiste, époque où furent achevés les panneaux du Louvre. Un rideau d'arbres devant lesquels coule un petit ruisseau sépare l'avant-plan des scènes épisodiques qui remplissent le fond. Dans l'épaisseur du fourré se trouvent un lièvre et deux daims. Au pied d'un rocher entouré d'arbres peu feuillus, saint George tue le dragon, pendant qu'une femme regarde la scène de l'abri où elle est retirée.

Dans l'éloignement, au milieu d'une île, saint Jean l'Évangeliste est assis, contemplant sa vision; au ciel, la Vierge, tenant l'enfant Jésus dans ses bras, est consolée par un ange; un dragon à plusieurs têtes est accroupi à ses pieds. Nous avons déjà fait remarquer le peu d'empatement de la couleur des figures principales, tant dans les chairs que dans les draperies; ce trait caractéristique se retrouve au même degré dans les épisodes. La tête de saint Jean-Baptiste est empreinte de cette noblesse et de cette gravité qui

élèvent si fort Memling au-dessus de Van der Weyden, son maître. La figure de saint George à cheval présente une étude parfaite de la nature; la jambe est bien posée sur l'étrier, et l'action est marquée avec énergie. Cet épisode est tellement plein de vie qu'il a été fréquemment copié. Le nettoyage a mis à nu le panneau en certains endroits, entre autres le ciel, le fond, et la tête et les mains du personnage agenouillé; mais heureusement on n'y remarque aucune trace de ces retouches si fréquemment fatales aux tableaux de cette école. La prairie avec sa riche végétation est demeurée parfaitement intacte. L'espace nous manque pour parler en détail de la *Descente de croix*, du *Saint Christophe* et du *Saint Jean de Compostelle*, exécutés par Memling, et qui sont aujourd'hui en la possession du révérend J. M. Heath, à Enfield.



DIERICK STUERBOUT.

Dans notre notice sur ce peintre, nous avons fait remarquer combien peu de renseignements nous possédions sur sa naissance et sur sa famille. De nouvelles recherches ont amené la découverte d'autres documents qui ne manquent pas d'intérêt.

Stuerbout, peintre de la *Légende du Roi Othon*, était fils de Thierry Bout ou Stuerbout, *grand peintre de paysage*. Il naquit en 1391, et vécut jusqu'à l'âge de quatre-vingt-sept ans. Dierick nous apprend lui-même son âge à l'occasion d'une enquête faite le 9 décembre 1467 ; il avait alors soixante-seize ans [1].

Nous avons parlé de son talent de paysagiste : il le doit très-probablement aux leçons de son père qui lui-même excellait en ce genre. Nous nous sommes hasardés à attribuer à Dierick, en nous fondant sur la ressemblance du style, la *Sainte Cène*, de l'église de Saint-Pierre à Louvain, attribuée jusqu'à présent à Memling, ou à Justus de Gand. Le document suivant semble confirmer notre opinion à cet égard. Il est

---

[1] Wauters, *Revue universelle des arts*, 1856, p. 252.

extrait de Molanus, auteur d'un manuscrit récemment découvert, à la bibliothèque de Bourgogne, à Bruxelles [1].

« Theodorici filii opus sunt in Ecclesiâ. De Petri « duo altaria venerabilis sacramenti quæ multum ex « arte commendantur. »

D'après Molanus, Dierick avait un frère nommé Hubert ou Albert, qui cultivait le même art, et qui fut nommé peintre de la ville de Louvain en 1454. Il occupa cet emploi jusqu'en 1481. Trois fils d'Hubert, à savoir Hubert, Gilles et Frissen ou Frédéric suivirent la profession de leur père et de leur oncle [2].

---

[1] Molanus est cité par Aubert Le Mire comme un érudit infatigable. Il mourut à Louvain en 1585, et fut enterré à Saint-Pierre. (MIRÆUS, *Elogia Belgica;* Anvers, 1609, in-4°, p. 34.)

[2] VAN EVEN, *Les artistes de l'hôtel de ville de Louvain*, p. 74; — SCHAYES, *apud* WAUTERS, *loc. cit.*, p. 252.

IMITATEURS DE VAN EYCK ET DE MEMLING.

Dans sa maison de campagne du *Belvédère*, à Erith, comté de Kent, M. Culling Eardley possède un tableau qui peut être rangé parmi les œuvres les plus intéressantes des imitateurs de ces deux peintres célèbres.

Le sujet représente la tige de Jessé ; il rappelle un peu les généalogies ordinaires, grâce à un arbre symbolique en arabesques dont les branches ingénieusement entrelacées sont couvertes de roses de toute couleur d'où sortent, à mi-corps, un nombre considérable de saints. Cet arbre s'élève, au centre du tableau, de derrière un siége en pierre sur lequel Jessé est assis, lisant dans un livre, et posant la main droite sur une figure de la Vierge assise sur un tapis richement coloré. L'enfant Jésus repose sur les deux mains de sa mère, sur un drap blanc, et tient un rosaire rouge. De chaque côté du groupe, est agenouillé, dans l'attitude de la prière, un personnage vêtu de noir. Celui de droite a les cheveux bruns et le nez aquilin, l'autre, les cheveux blonds et le teint clair. Ce dernier est soutenu par une figure debout, représentant un ecclésiastique, mitré, vêtu d'une robe foncée, bordée d'hermine, et

recouvrant un habit brodé et une draperie blanche. Le bâton blanc qu'il tient de la main droite paraît être un symbole d'autorité. L'autre figure est soutenue par David, jouant de la harpe, et vêtu d'un long manteau d'un vert clair. Le reste de l'habillement est de diverses couleurs et plein de broderies ; la chaussure se compose de bottes en cuir jaune. Les costumes de tous les personnages de ce tableau sont plus variés en couleurs qu'on ne le voit généralement, et le peintre évidemment aimait les étoffes à reflet.

Parmi les saints dont on voit sortir le corps du milieu des roses de l'arbre, il est possible d'en reconnaître quelques-uns à leurs attributs, mais il est difficile de désigner le plus grand nombre, vu que le temps a effacé les inscriptions sur fond d'or qui désignaient chacun d'eux [1].

Quelques-unes des figures regardent la Vierge que nous avons décrite et qui se trouve plus bas, tandis que d'autres fixent leurs regards pleins de joie et de vénération sur un autre groupe qui couronne la partie supérieure du tableau, et qui représente la Madone, tenant l'enfant Jésus dans ses bras, et recevant affablement un livre des mains d'un vieillard, tandis que l'Éternel, le globe en main et la tiare en tête, regarde cette scène d'un air solennel.

Les traits caractéristiques de cette œuvre sont la patience et le soin avec lesquels elle est exécutée. Elle rappelle la manière d'un peintre en miniature, habitué à concentrer ses efforts sur la représentation d'ornements et d'arabesques. Il se trouve en Angleterre plusieurs miniatures de ce style, par exemple un

[1] On ne voit plus de traces de ces inscriptions que sous un saint placé dans la rose voisine du siège de sainte Anne, à gauche.

Baptême du Christ, appartenant à M. Farrer, et des pages nombreuses du Missel de M. Wels Blundell à Ince.

Le tableau que nous venons de décrire ressemble beaucoup, pour le faire, au *Baptême du Christ*, à Bruges, et à *la Vierge et l'Enfant*, entourés de saints et de patrons, dans l'hôtel de ville de Rouen. Nous avons fait remarquer à l'occasion de ces peintures qu'elles manquaient de goût, que le dessin était souvent incorrect, que les figures étaient trop courtes, peu élégantes, exécutées sans connaissance d'anatomie, que le contour des membres et des mains était faible et dur, les draperies anguleuses, les couleurs empâtées. Nous avons ajouté que tandis que certaines parties accusaient un élève de Memling, d'autres indiquaient l'influence de Van Eyck et de Van der Weyden. Nous rencontrons ici les mêmes caractères. La Vierge assise auprès de Jessé offre le type ordinaire de Van der Weyden : le col et le menton petits et les épaules tombantes. L'enfant Jésus a la forme que lui donne ordinairement Memling. Ceci est dans la portion inférieure du tableau. Dans la portion supérieure, le corps du Christ a la carrure des représentations de Van Eyck. La figure de l'Éternel, la plus belle de toutes, rappelle à l'esprit, *Dieu le Père* de Memling dans la châsse de sainte Ursule, et l'un des saints, au milieu des roses, que l'on reconnaît à son calice pour saint Jean l'Évangeliste, ressemble au *Sauveur*, dans le *Baptême du Christ*, à Bruges.

Dans son ensemble toutefois, ce tableau se rapproche davantage du retable votif de Rouen. C'est la même faiblesse de dessin, particulièrement remarquable dans la figure d'Aaron, dans la mauvaise attitude de David, dans l'élaboration patiente de l'exécution, et le défaut

de vigueur dans les contours, les articulations noueuses des doigts, les draperies anguleuses, plissées à profusion et sans égard aux formes qu'elles recouvrent, l'abondance de l'empâtement et l'aspect vitré des couleurs.

Néanmoins nous devons reconnaître que l'aspect général de ce tableau, tout défavorable qu'il soit au développement de la composition, par son arrangement en arabesques, présente dans les attitudes une disposition exempte de monotonie; les figures placées avec une symétrie harmonieuse, surtout celles du deuxième et du troisième rang, se détachent gracieusement de la fleur qui sert à chacune de complément à ses vêtements. Les chairs manquent de relief et de vigueur; elles sont pâles et froides, et d'une teinte rosée dans les parties faiblement ombrées, ainsi qu'on le voit ordinairement dans les miniatures.

Nous avons déjà dit en parlant du *Baptême* de Bruges, et du retable de Rouen, qu'il nous était impossible de désigner quel est précisément celui auquel on pourrait l'attribuer. Gérard Horenbaut, qui vivait à la fin du xve, et au commencement du xvie siècle, et Liévin de Witte sont les deux seuls artistes qui, par leurs pratique connue de la miniature, pourraient passer pour les auteurs d'un tableau de ce genre.

Mais la vie de ces peintres et d'autres de la même époque est enveloppée de trop d'obscurité, pour que l'on puisse rien assurer à cet égard [1].

---

[1] Jusqu'à présent, la naissance de Gérard Horenbaut avait été placée trop avant dans le xve siècle, c'est-à-dire en 1498. (*Messager des sciences et des arts de Belgique*, 1833, t. Ier, p. 16.) Albert Durer, dans son Journal, dit que Gérard, qui habitait Gand en 1521, avait alors une fille nommée Suzanne, âgée de dix-huit ans, dont Durer admira le talent précoce. Gérard Horenbaut doit avoir déjà atteint l'âge de la

On peut voir à Utrecht une peinture murale de l'arbre de Jessé, dans l'une des ailes de l'église dite Buurkerk, et exécutée par un peintre du milieu du xve siècle.

---

virilité en 1498. C'est là un nouvel argument en faveur de notre opinion que ce fut Horenbaut et non Van der Meire qui peignit des miniatures pour le bréviaire de Saint-Marc. C'est peut-être ici le lieu de rectifier une erreur assez commune aujourd'hui, relativement au nom de la personne qui présenta ce bréviaire au cardinal Grimani. L'*Anonimo* de Morelli dit, p. 77, qu'il fut vendu pour 500 ducats au cardinal par *Messer Antonio Siciliano*. Il en a été conclu que ce personnage était Antonello de Messine. Morelli, dans une de ses notes (note 100, p. 189), parlant de ce dernier, par rapport aux portraits d'Alvise Pasqualino et de Michel Vianello, dit que la présence d'Antonello à Venise, en 1475, est prouvée par une lettre de Matteo Colaccio Siciliano à Antonio Siciliano, *Recteur des artistes*, à Padoue, et publiée dans son ouvrage, *De fine oratoris*, en 1486. Dans cette lettre, Colaccio mentionne Antonello de Messine dans les termes suivants : « Habet « vero hæc ætas Antonellum Siculum, cujus pictura Venetiis in Divi « Cassiani æde magnæ est admirationi. »

Antonio Siciliano, à qui cette lettre est adressée, était un des membres de la famille Adinolfi, et natif de Catane. C'est donc une personne différente d'Antonello de Messine.

Il est curieux de remarquer que l'*Anonimo* (p. 81) parle du portrait d'Antonio Siciliano, comme étant peint par un artiste flamand.

Depuis l'impression de cet ouvrage, les tableaux suivants ont changé de place et de numéro :

Memling (t. II, p. 43). Le tableau d'Hampton-Court, passé du nº 299 au nº 305, a cessé d'être attribué à sir A. More, et a été placé beaucoup plus exactement sous le titre d'*École de Van Eyck*.

La galerie de feu Samuel Rogers ayant été vendue, les tableaux mentionnés dans l'ouvrage comme faisant partie de cette collection, ont changé de main.

La Vierge et l'Enfant, attribué à J. Van Eyck (p. 60), a été acheté par M. Thomas Baring pour 267 livres.

Le Portrait attribué à Memling, mais qui, plus vraisemblablement, est de Dierick Stuerbout (t. I, p. 191, t. II, pp. 15, 30, 71), a été acquis par M. Pierce pour 90 l. 6 s.

Les deux volets de retable, par Memling (p. 42), ont été vendus à M. Vernon Smith pour 178 l. 10 s.

Les deux petits portraits d'un *Imitateur de Memling* (p. 60) ont été achetés par M. Herz pour la somme de 23 l. 10 s. Depuis ils ont été envoyés en France.

ANNOTATIONS

DE

M. CHARLES RUELENS.

NOTES ET ADDITIONS.

AVANT-PROPOS.

En acceptant l'invitation qui nous était faite d'annoter l'ouvrage de MM. Crowe et Cavalcaselle, nous nous sommes immédiatement tracé notre travail : mettre la partie historique de l'ouvrage au courant de la science, c'est-à-dire y introduire les résultats des investigations nouvelles, éclaircissant la vie ou l'œuvre d'un peintre et produites dans le domaine public depuis l'année 1856, date des dernières sources auxquelles les auteurs ont pu puiser.

La marche que nous avons suivie est donc celle-ci. Nous avons scrupuleusement conservé le texte de l'ouvrage original : la traduction n'est pas notre œuvre; nous nous sommes contentés seulement d'y retablir d'assez nombreuses suppressions que M. Delepierre avait cru pouvoir y faire.

Nous avons revu avec tout le soin possible les notes et les citations, en général très-fautives dans l'édition anglaise, enfin nous avons, dans le texte même,

corrigé quelques erreurs trop évidentes pour les laisser subsister.

Voilà pour le texte original.

Pour ce qui regarde l'ouvrage même, nous n'avions pas, d'abord, à discuter les appréciations esthétiques des auteurs. Le principal mérite du livre de MM. Crowe et Cavalcaselle consiste précisement, selon nous, dans ces jugements calmes et consciencieux des œuvres de nos anciens peintres, dans ces comparaisons raisonnées et sages qu'ils ont faites entre des tableaux placés souvent à de grandes distances les uns des autres. Les auteurs ont beaucoup voyagé, ils ont beaucoup vu et bien vu. Ils sont également exempts de l'enthousiasme irréfléchi et de la manie d'attributions qui caractérisent quelques-uns de leurs dévanciers. N'ayant aucune prédilection pour tel ou tel pays, pour tel ou tel musée, ils ont froidement apprécié le mérite des œuvres et fait justice d'un grand nombre d'assertions erronées. Sans doute, leurs opinions ne seront pas toujours acceptées, on y trouvera peut-être quelquefois de la sévérité; dans ce dédale d'obscurités où les yeux n'ont pour toute lumière que le souvenir, il doit nécessairement leur être arrivé de s'égarer, mais tout le monde leur tiendra compte de leur prudence, de leur réserve, et les louera vivement de n'avoir pas imité ces paladins de l'art qui mettent magistralement un nom sous chaque panneau, et dont les conjectures prétentieuses sont neuf fois sur dix infirmées par les documents arrachés des chartriers publics.

Quant à la partie historique, on peut dire que les auteurs ont tenu compte de la majeure partie des sources connues à l'époque où ils publièrent leur livre et qu'il y aurait eu peu de chose à y rectifier alors. Mais depuis ce temps, de nouveaux travaux ont paru,

des renseignements inconnus ont été tirés de la poussière des archives, des faits contestés ont reçu une solution par des discussions récentes. De tout cela, il fallait tenir compte dans une traduction publiée cinq ans après. C'est ce que nous nous sommes bornés à faire.

Nous avons pourtant ajouté quelques documents nouveaux; ils ne sont pas en grand nombre, on doit le croire. On ne trouve pas ce que l'on veut dans les parchemins des archives. Il faut des vies d'hommes pour en retirer ce que les siècles y entassent. Quand on songe à la minime portion de choses importantes qu'il est donné de découvrir aux plus laborieux investigateurs, on ne peut accuser personne de ne pas arriver les mains pleines de faits inconnus. Il nous sera permis pourtant de dire que ceux que nous publions ici ne seront pas inutiles à l'histoire de notre antique et célèbre école nationale.

On trouvera peut-être un certain décousu dans la manière dont nous publions nos additions. On eût pu désirer que nous eussions soigneusement renvoyé du texte aux notes, de façon à montrer du premier coup d'œil les passages à discuter, les faits à redresser. Réflexion faite, nous avons abandonné cette méthode, et nous nous sommes déterminés à publier nos remarques qui souvent embrassent toute une série de questions, sous des titres distincts, mais en suivant néanmoins l'ordre des chapitres de l'ouvrage. Pour agir autrement, il eût fallu refondre le travail des auteurs et c'est ce qui ne pouvait entrer dans nos intentions.

Nous avons donc publié les notes en appendice, suivant l'ordre des matières et en séparant même nos travaux respectifs. Dans un sujet aussi compliqué, il était difficile de s'associer pour rédiger ensemble une remarque, traiter une discussion : nous nous sommes

donc distribué le travail selon nos convenances particulières; chacun de nous traitant le point qu'il croyait connaître le mieux: tout en nous entr'aidant mutuellement.

Ainsi chacun de nous conservera la responsabilité de ses opinions et jouira, s'il y a lieu, de la petite part de satisfaction qui pourra lui revenir pour ses découvertes ou ses éclaircissements.



DES SOURCES HISTORIQUES.

L'étude des sources de notre histoire artistique est une question de la plus haute importance. Nos auteurs disent : « Les plus importantes additions que l'on ait faites aux anciennes autorités relatives à l'art flamand, sont d'une date récente. Avant leur découverte, les renseignements les plus dignes de confiance nous ont été fournis par Vasari, Sanderus, Van Vaernewyck et Van Mander. »

Ce passage demande quelques explications. Vasari, que l'on nomme ici le premier de nos historiens de l'art, ne peut pas tout à fait être considéré comme tel. La première édition de son célèbre ouvrage parut en 1550, en trois tomes, in-8°, chez Lorenzo Torrentino, imprimeur flamand, établi à Florence. Il n'y est question de peintres flamands qu'en deux endroits : le premier, dans les préliminaires, *Della Pittura;* au chap. XXI. *Del depingere a olio,* etc. Voici le passage tout entier : « Ce fut une très-belle invention et un grand perfectionnement dans l'art de la peinture que de trouver la manière de colorier à l'huile. Le premier inventeur fut en Flandre, Jean de Bruges qui envoya un tableau à Naples, au roi Alphonse, et *la Baigneuse,* au duc d'Urbin, et qui exécuta un *Saint Jérôme* » jadis en la possession de Laurent de Médicis, et plusieurs

autres choses de mérite. Lui succédèrent Roger, son élève, et Ausse, élève de Roger, qui exécuta à la chapelle des Portinari dans Santa-Maria-Nuova de Florence, un petit tableau qui est aujourd'hui près du duc Cosme; on voit aussi de ses mains un tableau à Careggi, villa hors de Florence et appartenant à l'illustre maison de Médicis. Viennent ensuite Louis de Louvain et Pierre Christa, et maître Martin, et puis Juste de Gand qui fit le tableau de la communion du duc d'Urbin et autres peintures, Hugues d'Anvers, qui fit un tableau pour Santa-Maria-Nuova à Florence. »

Le second passage se trouve dans la vie d'Antonello de Messine et comprend l'histoire de l'invention de la peinture à l'huile par Jean de Bruges. Il a été rapporté en entier, t. I, pp. 41 et suiv.

C'est tout ce que Vasari nous apprend au sujet des peintres flamands. Entretemps, Louis Guicciardini publiait en 1567, à Anvers, sa fameuse description des Pays-Bas : *Descrittione di tutti i Paesi Bassi*, etc. Anversa, G. Silvio, 1567, 1 vol. in-fº.

Louis Guicciardini, neveu du célèbre historien François Guicciardini, était né à Florence en 1521. Il reçut une éducation brillante et quitta fort jeune son pays pour se rendre dans les Pays-Bas. Il était déjà établi à Anvers en 1550. Ayant conçu le dessein de publier la description des possessions espagnoles de par-deça, il parcourut les provinces et les villes, recueillit tous les documents, consulta les hommes les plus instruits. On peut dire qu'il ne négligea rien pour donner de l'autorité à son ouvrage et il y réussit. Tout le monde sait que c'est un ouvrage capital.

Il comprend la description de l'état politique et social des Pays-Bas en l'année 1560, et fut terminé en 1561. Les dédicaces datent de 1566.

Dans l'important chapitre consacré à la ville d'Anvers, en parlant de la corporation des peintres de cette ville, il jette un coup d'œil sur l'histoire des arts et particulièrement de la peinture dans les Pays-Bas, et donne une longue nomenclature d'artistes, en citant un grand nombre de leurs œuvres.

Les recherches des écrivains modernes ont confirmé l'exactitude de cette nomenclature; plusieurs noms que l'on y trouve cités ont été longtemps des énigmes que l'érudition contemporaine a lentement débrouillées.

Cet important paragraphe est la base véritable, le point de départ de l'histoire de l'école flamande primitive.

Dans l'extrait que nous avons donné de Vasari, il est question, en tout, de huit peintres flamands : Jean de Bruges, Roger, Ausse, Louis de Louvain, Pierre Christa, maître Martin, Juste de Gand et Hugues d'Anvers. C'est à cette pauvre nomenclature que se bornent les renseignements fournis par sa première édition. Il est vrai de dire qu'il n'entrait point dans son plan de faire l'histoire de notre école.

Nous croyons qu'il n'est pas inutile de mettre en regard les noms des peintres flamands de l'ancienne école qui sont nommés dans l'ouvrage de Guicciardini. Ce sont : Jean et Hubert Van Eyck, Roger Van der Weiden, Hans (Memling); Louys de Louvain (peintre encore inconnu); Pierre Criste, Martin d'Hollande (Martin Schoen ou Schöngauer); Justin de Gand; Hugues d'Anvers (Hugues Van der Goes); Dierick de Louvain (Stuerbout II); Quintin de Louvain (Q. Matsys); Josse de Cleves, Jerosme Bosch, Bernard de Bruxelles (Van Orley); Jan de Ber, et Matthias Cock, d'Anvers, Jan de Hemsen, Simon Beninc, Gérard (Van der Meire?); Lancelot (Lancelot Blondeel); Jan de

Maubeuge, Jan Corneille d'Amsterdam (Jean Corneille Vermeyen); Lambert d'Amsterdam (Sustermans); Jan Scorle (Scoreel); Simon Marmion, Joachim le Patenier, Henri de Dinant (Henry met de Bles, *il Civetta*); Jan Belle-iambe de Douai (Jean Bellegambe); Dierick de Harlem (Stuerbout I, père); François Mostaert, Pierre Couck, d'Alost; Jan de Calcker, Charles d'Ypres, Marin de Ziriczée (Maryn de Zeeu); Luc Hurembout [1].

Vasari publia une seconde édition de son ouvrage à Florence; chez les Giunti, en 1568, une année après l'apparition de la *Description des Pays-Bas*. Dans cette nouvelle édition, il fit quelques additions, et entre autres un chapitre intitulé *Di diversi artifici fiamminghi*. Or, ce chapitre n'est autre chose qu'une reprise du paragraphe de Guicciardini, augmenté de quelques petits renseignements fournis par Dominique Lampsonius, de Bruges. L'auteur des notes ajoutées à ce chapitre dans l'édition de Vasari, publiée à Florence, en 1848, convient de ce fait, en disant que Lampsonius avait pris en grande partie dans Guicciardini les notes qu'il envoya au biographe d'Arezzo.

Il est donc inexact de dire que Vasari est la plus ancienne source de l'histoire de l'art flamand, car il a été précédé par Guicciardini.

Le second auteur cité par MM. Crowe et Cavalcaselle est Sanderus. Dans ses vastes et importants ouvrages, cet écrivain laborieux a sans doute fourni plusieurs renseignements nouveaux sur quelques peintres ou plutôt sur quelques œuvres de peinture, mais ces notes isolées ne sont pas suffisantes pour classer Sanderus

---

[1] Nous citons ces noms d'après l'édition française de l'ouvrage de Guicciardini, édition qui parut dans la même année que le texte original italien, et qui fut, sans aucun doute, traduite sous les yeux de l'auteur.

au second rang de nos sources. Ces courtes notes éclaircissent pourtant quelques points douteux, et on peut en général y avoir toute confiance. Mais nulle part il ne s'est occupé spécialement de l'histoire de nos anciens peintres, il ne s'est point livré à des recherches à leur égard et il appartenait déjà à une époque trop éloignée pour recueillir encore des traditions inconnues.

Sanderus était né à Anvers, en 1586, et mourut à Afflighem, en 1664. La *Flandria illustrata* ne parut qu'en 1641 et la *Brabantia* en 1659.

Van Vaernewyck est beaucoup moins important encore que Sanderus, et ses ouvrages ne sont pas, comme ceux du savant chanoine, des monuments historiques dans lesquels l'érudition est à l'aise. Ce sont des œuvres sans critique et sans autorité. Un très-petit nombre de renseignements sur Jean et Hubert Van Eyck, un mot sur Van der Goes, voilà à peu de chose près le contingent que nous fournissent les ouvrages de Van Vaernewyck, et encore, lorsque l'auteur ne nous raconte pas des faits pris dans Vasari ou dont il lui était facile de prendre connaissance, ne faut-il user de ses assertions que sous bénéfice d'inventaire. Van Vaernewyck naquit à Gand en 1518, et y mourut en 1569. On peut voir, sur sa vie et ses ouvrages, Paquot, *Mémoires pour servir à l'histoire littéraire des Pays-Bas*, t. Ier, p. 265, et M. Ph. Blommaert, *De Nederduitsche schryvers van Gent*. Gand, 1861, pp. 68 et suiv.

Enfin, Van Mander, le père de notre histoire artistique, le Vasari de l'école flamande. Né à Meulebeke, village de Flandre, dans la châtellenie de Courtrai, en mai 1548, il manifesta de bonne heure une inclination irrésistible pour la poésie et les arts. Après avoir fait de bonnes études classiques, il alla à Gand

étudier la peinture chez Lucas de Heere, qui, comme lui, faisait des vers et des tableaux, puis à Courtrai, chez Pierre Vlerick. L'année même de la mort de Vasari, en 1574, il se rendit en Italie, demeura trois ans à Rome, et revint se marier dans son pays. La Belgique était alors livrée à toutes les calamités, par suite des troubles. Van Mander fut témoin du pillage de la maison paternelle, une de ses sœurs mourut de la peste, il fut dépouillé lui-même de tout ce qu'il possédait. Après tant de malheurs, il résolut de quitter sa patrie et se réfugia, en 1583, à Harlem, où il érigea, avec Hubert Goltzius, une école de peinture qui paraît avoir été très-florissante. Après un séjour de vingt-trois ans en Hollande, il mourut à Amsterdam, en 1606.

C'est là, dans sa nouvelle patrie, qu'il employa ses loisirs à divers écrits sur l'art et sur l'histoire, et dont la réunion forme le célèbre *Schilder-Boeck*. Cet ouvrage comprend : 1o un poëme didactique, en huitains, selon la forme italienne, intitulé *Den grondt der edel vry schilder-const* (les principes du noble et libre art de la peinture); 2o La vie des illustres peintres de l'antiquité (*Het leven der oude antycke doorluchtighe schilders*), compilation d'après Pline et autres; 3o La vie des peintres italiens contemporains (*Het leven der moderne oft deestytsche doorluchtighe italiaensche schilders*), abrégé de Vasari, avec quelques renseignements sur les peintres existant à Rome pendant le séjour de Van Mander en cette ville (1573-1577); 4o La vie des illustres peintres flamands et allemands (*Het leven der doorluchtighe nederlantsche en hooghduytsche schilders*); et, enfin, 5o l'Explication des métamorphoses d'Ovide (*Uutlegghingh op den Metamorphosis Pub. Ovidii Nasonis*).

La vie des peintres flamands est la seule partie qui nous intéresse ici. « C'est, dit M. Michiels, le principal

document sur les artistes de France et de Hollande, avant l'année 1604. Il a une valeur énorme. » Rien de plus vrai. C'est le premier travail complet sur l'art flamand, et, pour le temps où il a été exécuté, c'est un travail des plus remarquables. Jusqu'à l'époque moderne, il a été copié et recopié sans cesse, mais il n'a pas été surpassé.

Van Mander aimait l'art avec passion. C'était une idée noble et grande que celle de rassembler des documents, de recueillir des traditions concernant la vie des hommes illustres qui avaient créé des chefs-d'œuvre par le pinceau et qu'il mettait, lui, bien au-dessus des Marius, des Sylla et des Catilina. « Assez d'autres, dit-il, écriront, avec zèle et avec science, les annales sanglantes et tragiques des troubles de nos Pays-Bas; c'est un travail pour lequel je ne vaudrais rien... Pour ce qui regarde la vie de nos peintres illustres, j'ai fait tout ce qui m'était possible pour en rassembler les éléments et pour les ranger selon l'ordre chronologique. Pour ce travail, je n'ai trouvé que très-peu de secours, infiniment trop peu pour contenter mon désir et mon ardeur dans l'entreprise. Aussi n'ai-je pu découvrir tous les renseignements qu'il m'eut fallu avoir au sujet de la date et des lieux de la naissance et du décès, et autres circonstances très-nécessaires pour écrire l'histoire des peintres avec toute la vérité et la dignité requises par le sujet. »

Van Mander, non plus que Vasari, ne s'est mis en campagne, fouillant dans les archives et cherchant les éléments de ses biographies dans les documents authentiques où va puiser la science moderne. Dans les conditions où il se trouvait et à l'époque où il vivait, c'eut été chose impossible. Il n'y avait pas alors des dépôts publics où se conservent, comme

aujourd'hui, les parchemins et les papiers de l'histoire et où chacun a accès, et, d'ailleurs, eût-il obtenu l'entrée aux chartriers des hôtels de ville, des corporations et des monastères, qu'il n'en eût pu tirer qu'un faible parti. C'est à peine si, en une vie d'homme, les érudits de notre temps parviennent à y recueillir de quoi échafauder la biographie de quelques artistes, et Van Mander méditait de faire l'histoire entière des peintres flamands.

Il a pris le seul parti qui lui fût possible. Né dans le pays même où fleurit l'école flamande, peintre ayant appris son art à Gand, la ville où triomphe l'*Agnus Dei* de Van Eyck, élève de Lucas de Heere, curieux, comme lui, de l'histoire de ces vaillants maitres et de leurs successeurs, vivant enfin à une époque où la gloire d'Anvers n'avait pas encore obscurci celle de Bruges, et où, par conséquent, les traditions de celles-ci n'étaient pas encore effacées de la mémoire des hommes, Van Mander était placé dans les meilleures conditions pour mener à bonne fin sa vaste entreprise. Il se mit à l'œuvre avec zèle et conscience et fit réellement tout ce qu'il pouvait faire. Il prend à Vasari tout ce que celui-ci avait pris à Guicciardini, et y ajoute les descriptions des œuvres et les détails qu'il a pu recueillir, soit dans les livres imprimés, soit de la bouche des hommes, soit d'autres sources inconnues, car, malheureusement, il ne nous indique guère où il a puisé. Il est probable, cependant, qu'il a appris beaucoup de son maître, Lucas de Heere.

« Je me souviens, dit-il dans la préface de son ouvrage, que jadis mon maître, Lucas de Heere, de Gand, avait écrit en vers la vie des peintres flamands; mais ayant jeté ce travail dans quelque coin, il faut le considérer comme perdu et ne pas en espérer la

publication. C'est grand dommage, car il m'eut été aujourd'hui d'un puissant secours, tandis que j'ai dû recueillir une foule de choses avec la plus grande peine. » Dans la biographie de son maître, il parle de nouveau de ce travail. « J'ai fait beaucoup de démarches, dit-il, pour le retrouver, mais elles ont été vaines. » Cependant, il existe peut-être encore aujourd'hui. En 1824, il passa dans les mains de l'imprimeur P. de Goesin; pendant la confection du catalogue des livres de M. L. de Potter-Kervyn; mais il n'apparut pas à la vente, et probablement est-il en la possession de quelqu'un des héritiers. M. Delbecq, iconophile gantois, dut à M. de Goesin la connaissance de cet intéressant manuscrit, et en publia un fragment. « Luc de Heere, dit M. de Reiffenberg, était un homme de grand esprit et de bon jugement; il mourut en 1584, à l'âge de cinquante ans. On peut donc supposer que son ouvrage, emprunté à des sources authentiques, avait été communiqué par extrait ou par analyse, à Vasari [1]. »

Nous croyons plutôt qu'il le communiqua à Guicciardini, avec qui il était en relation, comme le prouve le sonnet français, signé de son nom, qui se trouve en tête de la première édition de la *Descrittione de' Paesi Bassi*.

Quoiqu'on s'exagère peut-être l'importance de l'histoire versifiée des peintres flamands par Lucas de Heere, il serait vivement à désirer que le possesseur du manuscrit voulût bien le mettre en lumière. Une phrase, un mot émanant d'un écrivain instruit et compétent, tel que Lucas de Heere, peuvent éclairer

---

[1] *Bulletin du bibliophile belge*, 1846, p. 48. — *Voy.* aussi BLOMMAERT, *De nederduitsche schryvers van Gent.* Gand, 1861, p. 156.

parfois tout un horison obscur dans l'histoire de l'art. On peut supposer, par exemple, que la biographie des Van Eyck en recevrait quelques renseignements nouveaux : car il paraît s'être occupé spécialement des peintres de l'*Agnus Dei*.

L'ouvrage de C. Van Mander, à notre avis, est en général un guide sûr. Il est loin sans doute de donner à notre curiosité les satisfactions qu'elle demande, l'érudition moderne y a trouvé déjà quelques erreurs de détail, mais enfin, tel qu'il est, il a vaillamment ouvert la route et aucun parmi ceux qui l'ont suivi n'a, en proportion, rendu autant de services.

Après Van Mander, la préface mentionne les *Vies des peintres flamands, allemands et hollandais*, de J. B. Descamps. Nous nous en référons complétement à l'opinion qui y est émise sur ce livre, en ajoutant qu'elle est peut-être trop indulgente.

Nous ne ferons aucune remarque sur les autres auteurs cités dans la préface, tous ont plus ou moins contribué à éclaircir les ténèbres des origines de l'école flamande. Nous nous permettons cependant de faire des réserves sur le paragraphe concernant l'*Histoire de la peinture flamande*, de M. Michiels. Il est fort douteux que cet écrivain ait jamais reçu du gouvernement la mission expresse d'écrire ce livre : il est plus probable que l'initiative est venue de l'auteur lui-même. Ayant fait part au ministre de son projet, il obtint un subside de six mille francs : après l'apparition du premier volume, en voyant l'histoire sérieuse noyée dans un flot de littérature romantique et pailletée, il n'est pas étonnant que l'administration ait hésité à envoyer l'auteur, aux frais de l'État, en mission dans toute l'Europe pour étudier les œuvres de nos peintres primitifs.

Après tous ces ouvrages consciencieusement consultés par MM. Crowe et Cavalcaselle, il a paru, depuis la publication de leur livre, quelques travaux que nous signalons et dont nous avons tiré parti pour nos additions.

Nous citerons parmi les principaux :

Recherches sur les peintres gantois des XIV[e] *et* XV[e] *siècles, indices primordiaux de l'emploi de la peinture à l'huile à Gand*, par EDM. DE BUSSCHER. Gand, 1859, 1 vol. gr. in-8° (222 pages, avec planches).

Ce beau travail, l'un des plus importants qui aient paru en Belgique au sujet des origines de l'école flamande, avait été lu d'abord, en résumé, à la classe des beaux-arts de l'Académie de Belgique, en séance du 5 août 1858 (*Bulletins*, 2[e] série, t. V, pp. 156-218).

Fruit de longues et consciencieuses investigations dans les archives des Flandres, cet ouvrage jette un grand jour sur l'histoire de l'art. S'il ne donne que peu de renseignements inédits sur les grands noms de Van Eyck, de Van der Goes, etc., il nous fait connaître un bon nombre d'artistes presque tout à fait inconnus et qui jouirent pourtant d'une grande renommée à leur époque.

Mémoire sur le caractère de l'école flamande de peinture sous le règne des ducs de Bourgogne, par M. HÉRIS. Bruxelles, 1856, in-4° (dans le t. XXVII des *Mémoires couronnés*, publiés par l'Académie royale des sciences, etc.).

Ce mémoire couronné par l'Académie royale de Belgique, est un plaidoyer spécieux en faveur d'une prétendue école de Liége au moyen âge. Mais ses conjectures ne jettent aucun jour nouveau sur l'histoire

de nos peintres primitifs. Il a pour base principale, dit M. Waagen, les travaux des écrivains allemands, Schnaase, Passavant, Kugler, Hotho et Jacob Burckhardt.

Die Malerschule Huberts Van Eyck nebst deutschen Vorgängern und Zeitgenossen. Oeffentliche Vorlesung gehalten von H.-G. Hotho. T. I[er], Berlin, 1855; t. II, ib. 1858.

Le tome I[er] de cet ouvrage est consacré à l'histoire de la peinture en Allemagne jusqu'en 1450. Le tome II, dont il n'a paru que la 1[re] livraison, renferme l'école flamande du xv[e] siècle; Hubert, Jean, Lambert Van Eyck et Pierre Christophsen. Cette partie seule nous intéresse.

L'auteur a moins eu en vue de retracer les annales de l'art flamand que d'en faire une étude spéculative. Il n'apporte aucun fait inconnu, aucun document inédit, nous dirons même, aucune idée nouvelle. Suivant pas à pas les derniers historiens, tels que Michiels, Crowe et Cavalcaselle, Passavant, etc.; il résume simplement leurs assertions, en les enveloppant dans de longues et nuageuses considérations philosophiques. C'est un livre qui mérite de notre part une estime toute particulière pour la manière enthousiaste avec laquelle il juge notre école primitive.

De l'art chrétien en Flandre, par l'abbé C. Dehaisnes. Peinture. Douai, 1860, t. V, p. 8.

L'auteur a beaucoup puisé dans l'ouvrage de MM. Crowe et Cavalcaselle. Sans apporter des documents nouveaux, il a rendu des services à l'histoire de l'art en décrivant plusieurs tableaux de l'école flamande existant encore dans l'ancienne Flandre française, et, entre autres, le célèbre retable d'Anchin.

Louvain monumental, ou description historique et artistique de tous les édifices civils et religieux, etc., par M. Edw. Van Even. Louvain, 1860, 1 vol. in-4o.

M. Van Even a publié de nombreux travaux sur l'histoire des arts. Dans l'ouvrage dont nous venons de donner le titre, se trouvent réunis les résultats de ses recherches sur les artistes de Louvain, et particulièrement sur les Stuerbout.

Catalogue du musée de l'académie de Bruges. Notices et descriptions avec monogrammes, etc., par W. H. James Weale. Bruges 1861, 1 vol. in-12.

Comme tous les travaux de M. Weale, celui-ci se distingue par la grande exactitude dans les biographies des artistes. L'auteur ne laisse passer aucune assertion de ses devanciers sans la contrôler, et, par ses patientes recherches dans les archives de Bruges, il a eu le bonheur d'ajouter plusieurs renseignements nouveaux sur la vie de quelques-uns de nos peintres primitifs, tels que Gérard David Van Oudewater, Jean Prevost, Lancelot Blondeel, etc.

Notes sur Jean Van Eyck : Réfutation des erreurs de M. l'abbé Carton et des théories de M. le comte de Laborde. Bruxelles 1861, 1 vol. in-8o, 32 pages.

Dans cet ouvrage, dont le titre est peut-être un peu *surabondant*, M. Weale redresse en effet quelques erreurs, assez peu importantes néanmoins, relatives à la date de la mort de Jean Van Eyck et à une maison qu'il a possédée à Bruges. Il restitue également le sujet d'un tableau de Van Eyck, à la galerie nationale de Londres, tableau que M. de Laborde avait singulièrement décrit.

Handbuch der Kunstgeschichte von FRANZ KUGLER. Vierte Auflage, bearbeitet von WILHELM. LUEBKE. Stuttgart, 1861, 2 vol. pet. in-8°.

Nouvelle édition publiée avec beaucoup de soin par M. Luebke, qui a remanié quelques chapitres et ajouté des notes intéressantes.

Handbook of painting. The German, flemisch and dutch schools. Based on the handbook of KUGLER. *Enlarged and for the most part re-written.* By Dr WAAGEN. London, 1860, 2 vol. in-8°.

Dans ce remaniement du Manuel de Kugler, le docteur Waagen a donné un résumé excellent de l'histoire de l'école flamande primitive.

Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen von G. T. WAAGEN. Stuttgart, 1862, Ie abth, in-16.

Édition allemande de l'ouvrage précédent, mais avec des modifications assez nombreuses. On publie à Bruxelles, une édition française qui fondra ensemble ces deux publications.

Jean Bellegambe, de Douai, le peintre du tableau polyptique d'Anchin, par M. ALPH. WAUTERS. Bruxelles, 1862, in-8°.

Véritable jalon dans l'histoire de l'art. Le savant archiviste de Bruxelles annonce par cette brochure l'heureuse découverte qu'il a faite dans un manuscrit de la bibliothèque de Bourgogne, et qui ajoute un maître de plus à la brillante pléiade des peintres flamands de l'école primitive. Le nom de Bellegambe n'était pas ignoré, mais on ne connaissait aucun

tableau de l'artiste. C'est par un chef-d'œuvre qu'il vient d'apparaître.

Depuis le travail de M. Wauters, de nouveaux détails ont été fournis sur ce peintre par MM. Preux, Asselin et Dehaisnes.

Après tous ces ouvrages spéciaux, il faudrait citer les articles épars dans les publications périodiques. Un grand nombre de travailleurs s'occupent à fouiller les archives et de nombreux renseignements sont consignés journellement dans nos recueils littéraires. Le *Messager des sciences*, de Gand, la *Revue d'histoire et d'archéologie*, de Bruxelles, la *Revue universelle des arts*, le *Journal des beaux-arts*, les *Annales de la société d'Émulation*, de Bruges, etc., renferment des monographies intéressantes ou des renseignements curieux.

Nous ne pourrions, sans sortir de notre cadre, en dresser ici la table ; on les trouvera mentionnés *passim* dans nos additions. Nous devons cependant faire une mention spéciale des notes sur Memling, publiées par M. Weale, dans le *Journal des beaux-arts*, année 1861. Ce sont des renseignements tout neufs, extraits des archives de Bruges et qui éclairent d'un jour nouveau la vie du peintre de la châsse de Sainte-Ursule.

CHAPITRES I-III.

LA PEINTURE A L'HUILE. — LES FRÈRES VAN EYCK.

MM. Crowe et Cavalcaselle semblent adopter l'opinion que le véritable inventeur de la peinture à l'huile est Hubert et non pas Jean Van Eyck. Cette opinion a rencontré pour défenseurs principaux, en Belgique, MM. L. de Bast et le chanoine Carton : les arguments produits par ces savants écrivains ont été répétés par un grand nombre d'auteurs et aujourd'hui, dans plusieurs ouvrages, cette opinion est, pour ainsi dire, passée en force de chose jugée.

Examinons cependant les motifs allégués. Le principal, c'est que, en 1410, Jean Van Eyck aurait été trop jeune, non-seulement pour avoir fait une découverte aussi importante, mais encore pour avoir manié la palette et le pinceau. En 1410, il ne pouvait avoir que quinze ans, tout au plus, puisqu'il doit être né de 1395 à 1400. Sur quoi se fonde ce calcul?

D'abord sur le témoignage de Van Vaernewyck : « Jean, dit-il, le plus jeune des frères et le maître principal, est représenté sur ce même tableau (de l'*Agnus Dei*), à cheval, portant un chapelet rouge sur un vêtement noir, et Hubert, pour son grand âge, est assis à cheval, à côté de lui, et à droite. Jean est mort jeune; s'il avait pu vivre encore, on aurait pu

dire de lui (ce qu'on a dit d'Athemon), qu'il eut surpassé facilement tous les peintres du monde [1]. "

Ensuite, Lucas de Heere [2], dans une pièce de vers qui n'est qu'une paraphrase rimée de la notice sur les Van Eyck de Van Vaernewyck, comme nous le ferons encore remarquer plus loin, et qui nous a été conservée par Van Mander, dit que " de bonne heure, cette noble fleur (Jean Van Eyck) se sépara de ce monde. "

Enfin, Opmeer avance que Jean mourut jeune à Bruges et Hubert dans un âge très-avancé à Gand [3].

On argumente ensuite des portraits dont il est parlé par Van Vaernewyck, et qui se trouvent sur les volets de Berlin. D'après M. Waagen, le portrait de Jean, qui ne peut avoir été peint avant 1430, accuse un homme âgé de trente-cinq ans au plus [4].

Ce qui milite encore en faveur de notre opinion, disent MM. de Bast et Carton, c'est le portrait de la femme de Jean, qui, d'après l'inscription, n'avait, en 1439, que trente-trois ans, une dizaine d'années de moins que son mari. Cela était dans l'ordre et dans les habitudes ordinaires. "

A ces arguments on répond : Vasari, déjà dans la

---

[1] Joannes den ioncsten broeder, ende principael meester, is inde selve tafel ghecontrefaict rydende te peerde, met eenen rooden Pater noster, op zwarte cleederen, ende Hubertus, om zyn ouderdom, sitt op een peert neffens hem, ter rechter hant : Joannes is ionck overleden, hadde hy noch moghen leven, hy hadde (alsoo men van Athemon seyde) lichtelyck alle schilders der weerelt te boven ghegaen. (Van Vaernewyck, *op. cit.*, p. 119.)

[2] By dese men te recht den schilder siet verkeeren,
Die jongst was, hoe wel best, en t' werck al heeft volendt,
Een pater noster roodt draeght hy op zwarte cleeren,
Hubert rydt boven hem als oudste broer bekent.
. . . .
Van deser weerelt vroegh dees edel bloeme schiedt.
(Van Mander, p. 201.)

[3] Porro Joannes Eickius juvenis Brugis obiit, et Hubertus grandævus Gandæ. (Opmeer, *Opus chronographicum ;* Cologne, 1625 ; p. 707.)

[4] Waagen, *Handbook of printing*. London, 1860, p. 66.

première édition qui parut en 1550, dit qu'Antonello de Messine se rendit auprès de Jean Van Eyck qui était déjà vieux [1].

Van Mander, à diverses reprises, parle dans ce sens : « En tant qu'on peut le présumer, dit-il, Hubert peut bien être né vers l'an 1366 et son frère quelques années plus tard.... [2] »

Et plus loin : « L'époque où Jean fit la découverte de la peinture à l'huile, est, d'après tout ce que j'ai pu recueillir et calculer, l'année 1410. C'est en quoi Vasari ou son imprimeur sont en faute en reculant cette date de cent ans. J'ai divers motifs pour cela, et je sais aussi que Jean ne vécut pas aussi tard, à beaucoup d'années près, que la date donnée par Vasari, quoique Jean ne soit pas mort aussi jeune, que certain écrivain le pense [3]. »

Plus loin encore : Jean mourut à Bruges, dans un âge avancé, *in goeden ouderdom.*

A laquelle de ces assertions contraires faut-il croire? La question est difficile à résoudre : cependant, quant

---

[1] Talmente che, per questo, per l'osservanza d'Antonello e per trovarsi esso Giovanni *gia vecchio,* si contentò che Antonello vedesse l'ordine del suo colorire a olio. (Vasari, t. IV, p. 78.)

[2] By dat men gissen kan, most Hubertus wel geboren wesen ontrent anno 1366, en Joannes etlycke jaren daer naer. (Van Mander, p. 199.) Il faut ajouter cependant que quelques lignes auparavant Van Mander disait de Jean : il était élève de son frère Hubert qui était son aîné d'un bon nombre d'années : *die een goet deel jaren ouder is gheweest als hy.*

[3] Den tydt wanneer Joannes d'oly verwe ghevonden heeft, is gheweest by al dat ick vinden en overlegghen can aº 1410. Daer Vasari of zynen drucker in mist, die dese vindinghe een hondert jaer jongher beschryft te wesen. Hier heb ick verscheyden redenen toe, en weet oock dat Joannes soo langhe niet en leefde, op veel jaren nae, als Vasari den tyt stelt, hoe wel Joannes niet jongh gestorven is, als eenigen schryver meent. (Van Mander, p. 200.) L'auteur, dans ce passage, fait allusion à la faute typographique qui se trouve en effet dans Vasari. Au chapitre *di diversi artifici fiamminghi,* inséré pour la première fois dans l'édition de 1568, il dit *che nel* 1510 *mise in luce l'Invenzione e modo di colorire a olio.*

à nous, nous adoptons l'avis de Van Mander, et nous inclinons à croire que Jean Van Eyck dut naître aux environs de l'année 1380.

Vasari dit que Jean Van Eyck mourut vieux. Ce renseignement, le plus ancien en date, est précieux. Il n'émane pas d'un *Italien* comme le disent dédaigneusement MM. de Bast et Carton : tout le monde sait, puisque Vasari le dit lui-même, qu'il avait des correspondants en Belgique, et rien ne nous autorise à nier que ce renseignement lui ait été communiqué par quelqu'un d'eux.

Entre l'assertion de Van Vaernewyck, de Lucas de Heere, d'Opmeer et celle de Van Mander, il n'y a pas à balancer, nous semble-t-il. Van Mander, dans les passages cités, est très-net, très-assuré, il ne se contente pas d'émettre une opinion, de poser un fait, il certifie, il relève ce qu'ont avancé d'autres écrivains avant lui et entre autres, Lucas de Heere, son propre maître. En marge du vers de L. de Heere, que nous avons rapporté, Van Mander ajoute cette note. [1] " Je tiens qu'il n'est pas mort aussi jeune, car il enseigna, seulement dans sa vieillesse, la peinture à l'huile à un Sicilien [1]. " Ce motif, qui pourrait être puisé dans Vasari, n'est pas le seul qui le fasse parler ainsi ; l'assurance de l'écrivain est trop grande pour admettre qu'il n'en ait pas eu d'autre.

Les arguments tirés des portraits qui se trouvent sur les tableaux de Berlin et sur celui de Madrid, sont très-peu décisifs. La différence d'âge que l'on y remarque entre les deux frères peut aussi bien se chiffrer

---

[1] « Syn vroegh sterven houd ick so niet te wesen : want hy eerst in zyn ouderdom een Siciliaen d'oly verwe leerde. » (Van Mander, *op. cit.*, p. 201 v°.)

par quinze ans que par trente ans. Il n'y a rien de plus difficile que de déterminer un âge d'après des portraits de cette époque. Si l'âge de la femme de Van Eyck n'était pas inscrit sur le cadre du tableau par le peintre lui-même, il n'y a personne qui pourrait dire que cette dame n'a que trente-trois ans. Du reste, ceux qui ont voulu établir en chiffres la différence d'âge des deux frères sur les volets de Berlin, diffèrent notablement d'opinion. M. Waagen donne à Jean trente à trente-cinq ans, et Mme Schopenhauer, de trente-cinq à trente-huit.

Nous croyons avec M. Michiels et d'autres, que l'on peut parfaitement réduire cette différence à vingt ans, et admettre que Jean Van Eyck est né aux environs de l'année 1380. MM. Crowe et Cavalcaselle et M. J. Weale, d'après eux [1], disent qu'il ne peut être venu au monde qu'après l'année 1382; mais voici le motif qu'ils allèguent. « Jean, dit Van Mander, était plus jeune que son frère, *mais celui-ci mourut plus âgé.* Hubert mourut en 1426, âgé de soixante ans. Jean mourut en 1440-1441, et doit par conséquent être venu au monde après 1382. S'il était né en 1382, il serait parvenu à l'âge de cinquante-neuf ans; de cette manière, il serait mort moins âgé que son frère. »

Ce calcul est basé sur une fausse lecture de Van Mander. Celui-ci ne dit nulle part que Hubert Van Eyck mourut *plus âgé* que son frère.

En admettant la date approximative de 1385, il y aurait eu entre les deux frères une différence de dix-neuf ans, ce qui dans l'ordre naturel est déjà une chose assez peu commune. En le faisant naître en 1400,

---

[2] *Catalogue du musée de Bruges*, p. 9.

comme le voudrait M. Carton, il y aurait entre Hubert et Jean un écart de trente-quatre ans : or, c'est là un fait que l'on peut qualifier des plus rares, et nous aimons mieux admettre que Jean Van Eyck avait cinquante-quatre ans en 1439, alors que sa femme en avait seulement trente-trois, ce qui établissait entre les deux époux une différence d'âge de vingt-et-un ans. Ce serait là une anomalie infiniment plus commune et plus admissible que l'autre.

On a donné encore un autre argument pour essayer de démontrer que Jean doit avoir vu le jour vers 1400. « Le plus ancien tableau de Jean, dit M. Carton, porte la date de 1420 ou 1421. Si Jean avait vu le jour plus tôt, ne serait-il pas bizarre qu'il ne nous restât aucun ouvrage de lui, exécuté avant un âge avancé? Ce fait s'expliquerait naturellement si Jean naquit de 1395 à 1400. Ses premiers tableaux dateraient de sa vingtième à sa vingt-cinquième année, et il serait mort à l'âge de quarante ou quarante-cinq ans. »

De ce que l'on n'a trouvé jusqu'à présent, aucune mention d'une œuvre de Jean Van Eyck, antérieure à l'an 1420, il est impossible de rien conclure. Les tableaux, signés et datés, de cette époque sont fort rares ; Jean Van Eyck n'en a laissé qu'une demi-douzaine, exécutés entre les années 1432 à 1440. Nous n'avons pas plus de données chronologiques sur les œuvres de ses contemporains. Rien n'empêche de croire qu'il y a de par le monde des tableaux de Jean Van Eyck antérieurs à 1420. Le tableau de Christophsen, à Francfort, prouverait, si la date de 1417 est exacte, qu'à cette époque l'école des Van Eyck était en plein éclat ; or, comment se fait-il que nous n'ayons aucune œuvre antérieure à cette date des maîtres qui dirigeaient cette école? Comment se fait-il que nous

ne connaissions aucun tableau d'Hubert? Et, pourtant de cette absence d'œuvres a-t-on jamais conclu à la non-existence de ce peintre?

Il y a une remarque assez curieuse à faire à ce sujet : c'est que l'on ne connaît aucun tableau de Jean Van Eyck portant une date antérieure à celle que porte l'*Agnus Dei* de Saint-Bavon [1]. La célèbre composition fut terminée en 1432 : et depuis cette année jusqu'à la mort du peintre, on possède des œuvres datées de toutes les années, sauf 1435, l'année où il accomplit des « voyages lointains » par ordre du duc. Ne pourrait-on pas conclure de ce fait que Jean Van Eyck, tout comme son frère, Hubert, ne signait pas ses tableaux avant cette époque? N'est-ce pas du jour de l'apparition de ce chef-d'œuvre qu'il a voulu dater sa gloire? Ce n'est là qu'une simple conjecture, mais elle expliquerait ce manque de tableaux datés, que l'on ne peut pas mettre sur le compte des iconoclastes ou sur les ravages du temps. Il est très-probable que parmi les œuvres attribuées avec raison à Jean Van Eyck et existant encore aujourd'hui, il en est plus d'une antérieure à l'année 1432, si toutes ne le sont pas. Il y a, par exemple, au Musée Stædel, à Francfort, l'admirable *Madonna di Lucca* (*voir* t. I, p. 90). Nos auteurs, nous ne savons pour quelle raison, prétendent que ce tableau est contemporain de la Madone d'Anvers, c'est-à-dire de l'année 1439. Nous ne pouvons être de cet avis. Ils voient dans ce dernier des traces de déclin du talent de Jean Van Eyck, quoi qu'il soit postérieur de sept ans seulement à

---

[1] D'après MM. Crowe et Cavalcaselle le tableau représentant la *Consécration de Thomas Becket* et portant la date de 1421, ne peut être considéré comme authentique, quoiqu'il porte le nom de Jean Van Eyck.

l'*Agnus Dei;* or, pour nous, il nous est impossible de trouver dans la Madone de Francfort, ces traces de décadence, c'est une œuvre évidemment supérieure à celle d'Anvers, et de plus, une des plus belles d'entre celles que l'on peut attribuer au pinceau de Jean Van Eyck. Dans le cabinet où il se trouve au Musée Stædel, on voit également la fameuse Madone de Christophsen de 1417. Nous les avons comparées attentivement et nous ne voyons aucun motif pour ne pas admettre que ces deux œuvres pourraient être de la même date. Sans doute, au premier aspect, on s'aperçoit que l'une est l'œuvre d'un maître et l'autre celle d'un élève, mais il y a entre les deux un air de contemporanéité, si l'on peut s'exprimer ainsi, qui vous frappe. La Vierge et l'Enfant sont posés à peu près de la même manière; le tapis qui descend les degrés du trône est identiquement le même dans l'un comme dans l'autre panneau. C'était évidemment, comme le fait remarquer M. Passavant, le tapis de l'atelier des Van Eyck. L'œuvre du maître et celle de l'élève semblent avoir été créées sous la même inspiration et dans le même milieu.

Toute la discussion que nous venons de faire au sujet de l'époque de la naissance de Jean Van Eyck, est sans doute, au point de vue philosophique, une discussion fort oiseuse. Dans l'état actuel de la science, à des conjectures nous n'avons pu opposer que des conjectures, nous en convenons volontiers. Mais les conjectures jouissent de divers degrés de probabilité. Un jour viendra peut-être où un simple renseignement extrait de quelque vieux rôle mettra fin à cette lutte confuse.

Ici, nous avons dû malgré nous, entreprendre cette discussion, parce que dans ces derniers temps, quelques écrivains se sont épris de l'idée singulière de

ravir à Jean Van Eyck la gloire dont il jouissait depuis quatre siècles, et d'en transporter l'auréole sur le front de son frère Hubert. Pour accomplir cette mission chevaleresque, ils ont fait les plus grands efforts, et, comme il arrive toujours des idées neuves et hardies, ils ont réussi, jusqu'à un certain point, auprès de ceux qui n'examinent pas avec soin les éléments divers des questions.

Le premier point qu'ils ont taché d'établir, c'est que Jean Van Eyck n'a pu être l'inventeur de la peinture à l'huile, parce qu'à l'époque de la découverte il était beaucoup trop jeune. Ils acceptent la date de 1410, donnée par Vasari, et ils l'acceptent, on ne sait trop pourquoi, car cette date eût pu faire l'objet d'une discussion, aussi bien que les autres faits avancés par le biographe italien. Cette date admise, ils essayent de prouver, comme nous l'avons dit, qu'à cette époque Jean Van Eyck avait quinze ans, tout au plus. Nous avons essayé de le démontrer : cette conjecture n'a aucun fondement solide, et, dans la balance des probabilités, celle qui donne à Van Eyck de vingt à vingt-cinq ans, doit avoir, selon nous, plus de chances de se rapprocher de la vérité historique.

« Hubert, d'après un témoignage authentique, dit M. Carton, naquit en 1366 ; il avait donc quarante-quatre ans à l'époque de l'invention de la peinture à l'huile. A cet âge et avec le talent dont il a fait preuve dans ses tableaux, il est beaucoup plus raisonnable de lui attribuer cette invention, qu'à un enfant de dix à quinze ans. »

Nous avons essayé de prouver que, en 1410, Jean Van Eyck devait avoir vingt-cinq ans, et à cet âge on peut faire une découverte du genre de la peinture à l'huile, aussi bien qu'un homme de quarante-quatre.

Et puis, notre adversaire, est-il bien sûr qu'Hubert avait quarante-quatre ans en 1410? Quel est ce *témoignage authentique* affirmant qu'il naquit en 1366? Nous ne connaissons d'autre preuve de cette date que le récit de Van Mander, qui lui-même la donne comme une simple approximation. « Car, dit-il, pour autant qu'on peut le présumer, Hubert peut bien être né, vers l'an 1366. » Or, lorsque Van Mander affirme, certifie, que Jean mourut dans un âge avancé, on récuse son témoignage, on dit qu'il répète les traditions populaires sans examen et sans critique, et, un instant après, pour les besoins de la cause, on traitera une conjecture de Van Mander de témoignage authentique! Cela n'est pas logique.

Ce n'est pas que nous nous inscrivions en faux contre cette date approximative de 1366; nous l'avons déjà dit, nous acceptons les assertions de Van Mander jusqu'à preuve du contraire; mais nous ne saurions admettre que l'on y puise arbitrairement des arguments pour la cause que l'on cherche à défendre.

« Avec le talent dont il a fait preuve dans ses tableaux, » continue M. Carton. Où sont ils ces tableaux? Où avez-vous vu les preuves de son talent?

Ici nous entamons une discussion nouvelle.

Non contents d'avoir enlevé à Jean la découverte de la peinture à l'huile, quelques écrivains sont allés plus loin encore. Ils ont prétendu que la prééminence artistique de Jean était usurpée, que le véritable grand homme est Hubert. Les historiens, les traditions qui, pendant quatre siècles ont acclamé au-dessus de tout le nom de Jean Van Eyck, se sont trompés pendant quatre siècles. Il était réservé à notre époque de redresser cette colossale erreur et de remettre une autre effigie sur le glorieux piédestal.

A-t-on trouvé des documents inconnus aux historiens d'autrefois? A-t-on découvert quelque chef-d'œuvre authentique démontrant à tous les yeux la supériorité si longtemps méconnue de l'aîné des Van Eyck? Nullement. L'histoire ne s'est enrichie d'aucun renseignement important, et pas un seul tableau incontestable n'a été présenté aux regards des amateurs. Dans la croisade entreprise en faveur d'Hubert, on ne combat qu'à grands coups de conjectures. Ce sont MM. de Bast et Waagen qui, déjà en 1823 et 1824, ont entamé la lutte.

M. Waagen a essayé de déterminer minutieusement la part que chacun des frères pouvait avoir eu dans le tableau de Gand. Pour atteindre à ce but, il prend pour guides deux tableaux de Jean Van Eyck, il les dissèque suivant toutes les règles de l'esthétique, et il essaie ainsi d'y découvrir les caractères distinctifs du style de ce dernier. Appliquant le résultat de ses profondes observations à l'*Agnus Dei*, il arrive à déclarer que les parties appartenant à Hubert, sont Dieu le Père, la Vierge, saint Jean-Baptiste, et Adam et Ève. Tout le reste est de Jean.

L'expertise esthétique de M. Waagen est extrêmement vague, obscure, hérissée de contradictions. « Dans les ouvrages de Jean, dit-il, on rencontre le réalisme le plus prononcé, ses figures idéales même ressemblent à des portraits; les hommes paraissent quelquefois inspirés, souvent très-nobles, toujours convenables; les femmes sont aimables et pleines d'agrément; quelquefois aussi, détestables... Dans les parties assignées à Hubert, on trouve également un réalisme très-prononcé, mais cependant l'on y voit pénétrer l'effort de l'idéalisme qui avait eu beaucoup de vogue dans la peinture des Pays-Bas, déjà

peu après la moitié du XIVe siècle, et qui ne fait que la porter à une expression claire, naturelle et abondante [1]. »

Le jugement porté par M. Waagen a été plus ou moins accepté par les auteurs subséquents. M. de Bast admet que les trois figures du milieu sont d'Hubert, et que les deux chœurs d'esprits célestes ont été *commencés* par lui. MM. Michiels, Crowe et Cavalcaselle, disent que les panneaux d'Adam et d'Ève sont de Jean; selon ces deux derniers auteurs, les chœurs sont d'Hubert, contrairement à l'opinion de M. Waagen; enfin, il existe d'autres opinions encore à cet égard. Nous insistons sur ces divergences, parce qu'elles prouvent combien sont délicates et douteuses les lignes de démarcation que l'on a établies entre le talent des deux frères et avec quelle réserve il faut accepter des jugements basés sur des considérations aussi obscures que celles données par M. Waagen. Personne, jusqu'à lui, n'avait remarqué qu'il y eût entre les divers panneaux de l'*Agnus Dei*, des caractères assez tranchés pour que l'on pût dire qu'ils sont l'œuvre de deux artistes de valeur différente. Toujours on en avait admiré l'harmonie suprême, l'unité de perfection. On ne s'était pas avisé encore de tracer presque mathématiquement les limites où finit le réalisme « *le plus prononcé* » de l'un et le réalisme « *très-prononcé* » de l'autre.

Comment M. Waagen s'y est-il pris pour constater le caractère distinctif du talent de Jean Van Eyck? Il a pris, dit-il, deux de ses ouvrages pour guides; la *Con-*

---

[1] WAAGEN, *Kunstblatt*, 1847, 24 août. Article traduit par M. Carton, dans *les Frères Van Eyck*, etc., p. 8 et suiv., et reproduit en entier dans le Mémoire de M. Héris.

sécration de Thomas Becket et le *Chanoine Van der Paele*. Or, après une analyse minutieuse du premier de ces tableaux, MM. Crowe et Cavalcaselle ne peuvent se résoudre à y voir une œuvre de Jean Van Eyck, et quant au second, il peut être accepté, avec quelques réserves cependant, comme point de comparaison du talent du maître. Ce n'est pas une œuvre dans laquelle on puisse étudier les qualités *idéalistes* de Jean : toutes les figures, sauf une seule peut-être, celle de la Vierge, sont évidemment des portraits. Saint Donat et saint Georges représentent probablement quelque membre de la famille du chanoine donateur ; en effet les armoiries, qui se trouvent dans les angles du cadre, sont, d'après M. Carton, celles de Rudolphus de Meyer, doyen du chapitre de saint Donat, et, d'après M. Weale, celles de Carlyns ou de Van Kaerken. Dans aucun tableau de l'école antique, on ne remarquera que l'artiste ait cherché à idéaliser les représentations des saints patrons ; toujours il en fait des personnages réels, vivants, introduits dans la composition sur le même pied que les donateurs ou les autres acteurs de la scène représentée. Il est donc inexact de dire comme M. Waagen, avec une expression de critique, que dans cette œuvre « *même* les figures idéales ressemblent à des portraits. » Ce sont des portraits, nous l'admettons, mais cela devait être, car l'artiste se conformait à une coutume généralement suivie.

Quant à la figure de la Vierge, elle est vulgaire et réaliste, nous en convenons volontiers. Mais aussi disons-nous avec nos auteurs et M. Weale « qu'elle est certes la plus déplaisante de toutes les Vierges peintes par Jean Van Eyck. » Cette infériorité pourrait bien, en partie du moins, avoir pour cause de maladroites retouches, ainsi qu'on le constate pour les draperies.

Sur la copie qui se trouve au musée d'Anvers, la Vierge a meilleur air que sur le tableau original de Bruges.

Ce n'est donc pas dans une œuvre apocryphe et une œuvre dénaturée et d'un autre ordre qu'il faut étudier le mérite de Jean Van Eyck, pour établir sa part de travail dans l'*Agnus Dei* de Gand. Il y a de lui des travaux d'un tout autre mérite et pour lesquels M. Waagen lui-même ne dissimule pas son admiration.

D'ailleurs, que l'on ne s'exagère point la quantité d'*idéalisme* qui règne dans les figures attribuées à Hubert. Dans l'article du *Kunstblatt*, que nous avons cité, M. Waagen avait décrit cet idéalisme en termes des plus enthousiastes. Or, dans le *Handbook of painting*, de Kugler, qu'il vient de publier récemment en le remaniant, il s'exprime en ces termes : Les trois figures des panneaux supérieurs du centre, ont tout le calme et la dignité de la statuaire du style antique : ils sont peints sur un fond d'or et de tapisserie, selon la pratique constante des temps anciens : mais a ce type traditionnel est jointe déjà dans toute sa vérité une heureuse représentation de la vie et de la nature. Ces figures sont posées sur la frontière de deux styles différents, qui par leur admirable réunion, forment un tout qui impressionne et étonne au plus haut degré. Le Père éternel, digne et solennel, regarde le spectateur en face, sa droite se lève pour bénir l'Agneau et les personnages des groupes inférieurs, sa main gauche tient un sceptre de cristal; sur sa tête, il porte la tiare, emblême de la Trinité. Ses traits sont ceux que la tradition de l'église assigne au Christ, ils sont pleins de noblesse et d'heureuses proportions, l'expression est puissante, mais calme (*passionless*).... Les deux autres personnages ont une égale majesté, tous deux lisent dans le livre sacré, et ont la face tournée vers la

figure centrale. La contenance de Jean exprime une gravité ascétique, mais dans la Vierge on trouve une grâce, un calme, une pureté de formes qui approchent de près des plus heureux efforts de l'art italien [1]. »

Ce jugement nouveau est fort adouci comparativement au jugement primitif, et on n'y trouve rien qui ne puisse s'appliquer tout aussi bien aux œuvres de Jean. Et, pourtant autrefois, le savant iconophile avait découvert des caractères si nettement tranchés dans les diverses parties de l'*Agnus Dei*, qu'il avait sans aucune hésitation fait la part des deux frères, ainsi que nous l'avons fait voir.

Le fait est qu'il y a dans les figures de Dieu le Père, de la Vierge et de saint Jean, très-peu de ce que nous entendons aujourd'hui par *idéalisme*. Ce sont des figures correctes, d'une admirable facture, d'une supériorité étonnante, si on les compare à tout ce que l'art avait produit jusques-là ; mais avant tout c'est la plastique qui y domine. Quant aux étoffes nous n'oserions aller jusqu'à dire avec M. Waagen, dans son premier article : « La forme de sa robe (de Dieu le père) de couleur rouge foncée, montre encore la tendance pure, noble et douce de cette direction idéale. Seulement, elle s'y montre dans une largeur et dans une liberté plus grandes et avec des significations plus détaillées dans les ondulations nombreuses de l'étoffe. » Nous avouons ne rien comprendre à ces arcanes du mysticisme esthétique.

Nous avons vu que, dans son article du *Kunstblatt*, M. Waagen attribue à Jean les sept autres panneaux, parce que dans ces parties se développent les carac-

---

[1] Nous devons remarquer que cette appréciation n'est pas reproduite dans l'édition allemande de l'ouvrage de M. Waagen.

tères spéciaux de ce maître déterminés par l'analyse du *Thomas Becket* et du *Chanoine de Pala*. Mais dans son *Handbook*, publié en 1861, M. Waagen, ayant oublié de relire son jugement de 1847, attribue encore à Hubert, avec certitude « *with certainty* » : Dieu le Père, la Vierge, saint Jean, sainte Cécile et les anges jouant de divers instruments, Adam et Ève, et, dans la série inférieure de l'œuvre, le côté du panneau central ou se trouvent les apôtres et les saints, les volets des ermites et des pélerins, sauf les paysages du fond. Jean a exécuté les parties suivantes : dans la série supérieure, le panneau des anges qui chantent, le côté du panneau de l'Adoration, contenant les patriarches, les prophètes, etc., et tout le paysage ; le volet de la milice du Christ et des juges vertueux, le paysage du volet des ermites et des pélerins, et, enfin, toutes les faces antérieures des volets y compris les portraits des donateurs et l'Annonciation. Le prophète Zacharie et les deux Sibylles, sont les seules parties qui semblent accuser une main exercée. »

Nous le demandons : tout cela est-il bien sérieux ? Et quelle foi peut-on ajouter à ces palinodies esthétiques? Comment, en 1847, il y a des parties dont le réalisme est tellement manifeste que vous les attribuez doctoralement à Jean, et, en 1861, les mêmes parties sont empreintes de l'idéalisme d'Hubert?

Nous le disons franchement : ces attributions fondées sur des considérations vagues et spéculatives ne méritent aucune créance puisqu'elles trompent ceux mêmes qui les émettent. Et nous ne comprenons pas comment des hommes accoutumés aux œuvres de l'école flamande comme MM. Carton, Crowe et Cavalcaselle et Weale, se sont payés de raisons aussi peu sérieuses que celles de M. Waagen.

Il y a une école d'esthéticiens (qu'on nous pardonne de dire aussi souvent ce mot) allemands qui, tout en rendant des services à l'histoire de l'art, par leurs recherches et leur érudition, ont cependant extrêmement fourvoyé l'histoire par leur manie d'attributions et de conjectures. Traversant les pays, visitant les musées avec un zèle et un amour que nous leur reconnaissons volontiers, ils ont, sans hésiter, donné des noms aux centaines d'œuvres inconnues du xv[e] et du xvi[e] siècle. On les a cru sur parole et souvent, grâce à eux, on a inscrit un nom sur le cadre du tableau. Or, nous avons dressé une liste d'un grand nombre de ces attributions, et nous avons trouvé que, neuf fois sur dix, ces philosophes de l'art se sont trompés devant les documents authentiques. Nous ne pouvons donner une meilleure idée de leurs tergiversations et de leurs divergences qu'en rapportant ici deux pages de M. Hotho.

« Pendant de longues années, la question capitale concernant la *nature* et la *quantité* de participation des deux frères à l'œuvre de Gand, ne fit aucun pas. Au contraire, M. Passavant l'embrouilla de nouveau et tout à fait intempestivement, en émettant l'opinion que c'est au pinceau d'Hubert seul que sont dus Jean-Baptiste et Dieu le Père, et peut-être aussi les pélerins et les ermites; que Jean exécuta, *sans aucun doute*, le chœur des anges, sainte Cécile, le panneau central, les portraits des fondateurs et, en partie, la grande Vierge. (*Kunstreise durch Engl. u. Belg.*, pp. 372-378.)

Moi-même, trompé par le caractère plus précis des œuvres postérieures de Jean, j'attribuai encore en 1843 à Hubert, et à lui seul, outre la conception générale, Dieu le Père, Jean-Baptiste et la Vierge, tandis que dans les autres panneaux, où l'on remarque plus de

mouvement, plus de franchise et de délicatesse de travail, j'avais cru pouvoir admirer les progrès du pinceau de Jean. (*Gesch. d. deutsch. u. niederl. Malerei.*, th. II, pp. 65-77.)

Deux ans après, M. Michiels partageait les mêmes idées. Mais en préférant une date plus reculée pour la naissance de Jean, il se ferma le chemin vers une opinion meilleure. (*Hist. de la peint. fl.*, t. II, pp. 9-10.)

Cependant, déjà en 1842, à la suite d'une troisième inspection de l'*Agnus Dei*, j'acquis la conviction contraire, et, par une comparaison répétée, cette conviction devint en moi de plus en plus forte (1850 et 1852). Vers la même époque, au lieu d'attendre plus longtemps la découverte d'une œuvre bien constatée d'Hubert, M. Waagen indiqua une autre route à suivre, en conseillant de rechercher un jugement décisif dans l'étude des œuvres certaines et suffisamment nombreuses de Jean. Après trente années d'expérience, qui, mieux que M. Waagen, pouvait suivre cette route?

Cependant je n'accepte pas en tous points ses conclusions. M. Waagen, on le comprend, ne laisse pas plus longtemps debout l'opinion qui veut que les deux frères aient entrepris l'ouvrage ensemble. Je suis d'accord avec lui, quant aux caractères distinctifs du génie et du pinceau d'Hubert : j'admets avec lui qu'Hubert est évidemment supérieur à Jean pour la dignité, le sentiment du beau, l'idée religieuse, le naturel des draperies, la carnation plus chaude, l'habileté du pinceau. Cependant, j'hésite à admettre le partage des panneaux *entre les deux frères*, quoiqu'il soit aussi admis en principe par M. Förster. D'après lui, chacun d'eux en aurait à peu près la moitié : Hubert, serait l'auteur des figures isolées de la partie

supérieure, des ermites et des pélerins et de la partie de l'Adoration avoisinant les ermites.

Jean aurait exécuté sainte Cécile et les anges, les juges et les chevaliers, les personnages laïques et tous les volets extérieurs (*Kunstblatt*, 1847, nº 41, p. 162. E. Foerster, *Gesch. d. deutsch. Kunst.*, t. II, pp. 58-63.)

Mais M. Cavalcaselle renverse arbitrairement cette distribution. Les admirables figures en grisaille des volets inférieurs ne sont dignes, selon lui, d'aucun des deux frères, et trahissent un pinceau plus faible. Les anges lui semblent douteux. Mais il met sans réflexion aucune, sur le compte de Jean, l'Annonciation et les portraits, les volets inférieurs et l'Adoration de l'agneau. (T. I, pp. 73-76.)

Cependant pour opérer une pareille délimitation entre des parties entières, la ressemblance paraît être trop grande.

Dans la carrière si large des parties qui lui sont attribuées, Jean aurait certainement manifesté sa manière d'une façon plus reconnaissable. Il lui eût été impossible d'entrer complètement dans la pensée d'Hubert. C'est ce que constate l'inspection de toutes ses œuvres incontestables.

Nous devons donc chercher un autre fil conducteur. Le plus sûr, à mon avis, ne consiste pas à comparer entre eux les panneaux de Gand et à y rechercher une *différence* de manière, mais, au contraire, à étudier cette différence dans chaque panneau en particulier, à y constater le plus ou moins d'élévation de style, un coloris plus ou moins vigoureux; à y observer le procédé et la touche, ici, nettement tranchés, à peine visibles ailleurs, rarement apparents dans les grandes lignes et tout à fait inappréciables dans des figures entières.

Dans les parties où ces indices font défaut et où la manière générale dépasse cependant le degré artistique ordinaire de Jean, il faut, selon moi, rejeter sa coopération, là seulement où ces indices plaident en faveur de son concours, il a dû recourir à des aides.

En partant de ce principe, il me paraît démontré que *la même main* qui a tracé Dieu le Père, la Vierge, saint Jean-Baptiste, Adam et Ève, et que chacun accepte pour être celle d'Hubert, doit avoir *tout à fait absolument* tracé aussi les chœurs des anges, la sainte Cécile, et la salutation angélique. Dès lors, il ne peut plus y avoir de doute pour moi, quant au reste. Ou bien Hubert a exécuté les parties principales *de chaque* panneau, ou il n'a peint *aucun* d'entre eux. » (*Die Malerschule Huberts Van Eyck, u. s. w.*, t. II, pp. 87 et suiv.[1]. »)

La lecture attentive de ce passage démontrera, croyons-nous, mieux que tous les arguments, l'inanité des décisions prises en application de principes aussi vagues et aussi illusoires.

Quelle est donc la position d'Hubert dans l'histoire de l'ancienne école flamande?

Pour discuter cette question, ayons, comme toujours, recours aux sources. Les renseignements originaux, émanant de pièces authentiques concernant Hubert, sont les suivants :

1° L'affiliation de Jean et Hubert à la corporation plastique de Gand, en 1421; elle est inscrite sur une

---

[1] Naturellement, M. Waagen n'adopte point le système de M. Hotho. Voici comment il y répond : « M. Hotho réduit à de trop petites proportions la part que Jean Van Eyck a prise à l'*Agnus Dei*. Ses arguments ne m'ont pas convaincu. Si Hubert a tout fait, sauf une faible partie, alors que signifie le mot *incepit* de l'inscription et que veut dire le mot *perfecit* appliqué à la petite part de Jean? » (Waagen, *Handbuch*, etc., I; p. 83.)

matricule ancienne du livre du métier des peintres et sculpteurs gantois, en ces termes : « 1421-1422. En cette même année mourut dame Michelle, épouse du duc Philippe. Par suite de cette mort, la ville de Gand fut en grand deuil : Hubert et Jean qu'elle aimait beaucoup, furent gratifiés de la franchise par le métier [1] ; 2° une note des livres des comptes des droits d'issue de Gand, de 1426, note portant : « van den hoire van (des héritiers de) Lubrecht Van Eyke, VI, s. gr. » ; 3° l'inscription du tableau de l'*Agnus Dei ;* 4° l'épitaphe du tombeau d'Hubert.

Voilà les seuls renseignements originaux que nous possédons. M. Carton y ajoute, d'après une note qui lui a été adressée par M. Goetghebuer, un extrait du registre de la confrérie de Notre-Dame-aux-Rayons de Gand [2], d'où il résulte qu'Hubert et sa sœur Marguerite furent reçus dans cette confrérie, l'un en 1412, l'autre en 1418 [3]. M. J. Weale a le premier émis un doute sur l'authenticité de ce renseignement [4]. Il résulte d'une enquête faite par M. de Busscher, que ce registre n'existe pas. Un employé des archives croit avoir, il y a de longues années, communiqué un jour à M. Goetghebuer, un rouleau dont ce dernier a extrait cette note : mais, malgré les recherches les plus minutieuses, on n'est point parvenu à le découvrir. On a quelques raisons de croire qu'il ne se retrouvera point. Donc, jusqu'à preuve du contraire, nous tenons

---

[1] 1421-1422. Int selve jaer stirf vrouw Michiele, gheselnede van hertoghe Philips, om hare doodt was binnen Gendt grooten rouw : Hubrecht ende Jan, die zy zeer lief hadde, schonk den ambachte vrydomme in schilderen.

[2] CARTON, *op. cit.*, p. 37.

[3] CROWE et CAVALCASELLE, t. 1, p. 30.

[4] WEALE, *Notes sur J. Van Eyck*, p. 31.

pour apocryphe cette note concernant Hubert et Marguerite. Il en est de même par conséquent des mentions de Joes Van Hyke, Mergriete Van den Huutfanghe et autres Van Hyke, signalés par M. Goetghebuer.

Le contexte du premier de ces documents est assez étrange. En effet, on ne comprend point la corrélation qu'il peut y avoir entre la mort de Michelle, épouse de Philippe le Bon et l'affiliation des frères Van Eyck au métier des peintres. « C'est, dit M. de Busscher [1], pour honorer en même temps la mémoire de la jeune princesse, si vivement regrettée, et le talent des deux illustres maîtres qu'elle chérissait. Touchant et pieux hommage envers la souveraine, manifestation éclatante, témoignage d'estime inusité envers les chefs-peintres de l'époque. »

Pourquoi la duchesse Michelle, portait-elle tant d'intérêt aux Van Eyck? Jean, à cette époque, n'avait pas encore le titre de peintre de Philippe le Bon, il était attaché en cette qualité à la cour de Jean de Bavière, et quant à Hubert, nul document ne nous a révélé s'il eut un titre dans la maison du duc de Bourgogne.

Aimait-elle leur talent? Mais, dans ce cas, comment se fait-il que le métier de Gand, pour complaire à la duchesse, n'ait pas déjà du vivant de celle-ci, admis les deux frères à la franchise? Il est vraiment singulier que l'on ait attendu son décès pour lui rendre ce « touchant et pieux hommage. » Et puis n'est-ce pas une étrange façon d'honorer la mémoire d'une souveraine? L'hommage n'était pas, du reste, très-considérable, puisque d'après les règlements de 1338 et de 1339, on

---

[1] *Bulletin de l'académie royale de Belgique*, 1853, t. XX, 1re partie, p. 300.

était reçu dans le métier, moyennant une somme de six livres de gros, si l'on était domicilié en ville, et de dix marcs d'argent, si l'on était étranger demeurant à Gand. Pour des peintres en cour, et jouissant d'un grand renom, ces taxes ne devaient pas être exorbitantes.

Nous n'avons pas l'intention de nous inscrire formellement en faux contre cet extrait du registre des peintres gantois, nous ferons seulement observer que ce registre n'est pas le registre original. La matricule existant aujourd'hui a été " écrite tout d'un trait, dit M. de Busscher, après la confiscation des archives du métier en 1540, et recomposée sur des données éparses fournies par les anciens membres de la corporation. Elle présente des erreurs et des omissions [1]. " On peut donc, à son égard, faire de sérieuses réserves. Mais la date donnée par ce renseignement peut très-bien être acceptée, nous en tirerons même une conclusion importante : c'est la date de l'arrivée à Gand des deux frères ou du moins de l'un d'eux. Car, en vertu des règlements dont nous avons parlé, il était interdit d'exercer la profession de peintre sans être affilié au métier, et ce n'est qu'à partir de l'affiliation de 1421-1422 que les Van Eyck ont pu se livrer à un travail en cette ville.

2o La note tirée des livres des comptes du droit d'issue. " Le nom d'Hubert est mal orthographié dans ce compte, dit M. Carton, mais cette erreur ne peut laisser aucun doute sur l'identité des personnes ; elle prouve seulement que l'on n'était pas familiarisé avec ce nom, ce qui n'aurait pas été si Hubert avait occupé la ville depuis de longues années. " Cette conclusion est assez singulière : car nous venons de voir que

---

[1] De Busscher, *Recherches sur les peintres gantois*, p. 189.

M. Carton fait admettre Hubert dans une confrérie de Gand en 1412. Entre cette date et celle de la mort du peintre il y a un espace de quatorze ans : c'est là, nous semble-t-il, un temps de résidence plus que suffisant pour familiariser une ville avec le nom d'un homme, surtout si cette homme est l'inventeur de la peinture à l'huile et le plus grand artiste de son époque.

Ou dans cette note, il n'est pas question du peintre Hubert Van Eyck, ou, s'il est question de lui, ce peintre devait être peu connu puisqu'on ne sait pas, au juste, comment il s'appelle. Cette dernière conséquence peut paraître rigoureuse : cependant, elle est corroborée par la note de l'inventaire de l'archiduc Ernest, de 1595, où l'on cite un tableau peint par *Rupert* Van Eyck [1]. Cette note, quoique relativement très-récente, est une preuve de plus de la faible renommée du peintre.

3o L'inscription de l'*Agnus Dei :* c'est le renseignement capital que nous possédions concernant la personne d'Hubert. En voici le texte tel qu'il doit être établi selon nous et la traduction littérale :

PICTOR HUBERTUS E EYCK, MAJOR QUO NEMO REPERTUS
INCEPIT PONDUS, QUOD JOHANNES ARTE, SECUNDUS
FRATER, PERFECTUS JUDOCI VYD PRECE FRETUS
VersV seXta MaI Vos CoLLoCat aCta tVerI.

« Le peintre Hubert Van Eyck, auquel personne n'a encore été trouvé supérieur, commença ce travail que, par son art, Jean, le second frère, acheva, à la prière de Josse Vydt. Ce vers vous indique que le 6 mai cette œuvre fut exposée. »

[1] Crowe, etc., t. 1, p. 80.

Cette lecture et cette traduction nécessitent quelques remarques. Comme il a été dit dans la note du t. Ier, p. 62, cette inscription a été inconnue jusqu'en 1823. Une épaisse couche de couleur verte, appliquée peut-être à l'époque des troubles, l'a cachée pendant trois siècles. Découverte d'abord par M. de Bast, dans un recueil d'inscriptions de la Flandre, copiées vers le milieu du XVIe siècle par Christophe Van Huerne, elle fut retrouvée en nature à Berlin après le nettoyage, du côté extérieur des volets existant en cette ville. Néanmoins il y a une petite lacune, celle des deux premiers mots du troisième vers : mais ils sont relevés dans le recueil dont nous venons de parler.

Le premier vers n'offre aucune difficulté, le sens en est clair et net : le second et le troisième, par suite de la lacune et du défaut de ponctuation, ont donné lieu à une étude très-intéressante de MM. Carton et Cornélissen. En effet, faut-il lire *quod Johannes, arte secundus, frater perfectus* (barbarisme pour *perfecit*) que son frère Jean, *le second de son art*, a achevé ; ou faut-il ponctuer *quod Johannes, arte, secundus frater perfectus?* que Jean, le second frère, a achevé par son art? C'est cette lecture qu'adopte M. Carton d'après l'observation de M. Cornélissen, en l'appuyant de bonnes raisons, et, selon nous, c'est la seule lecture admissible.

L'inscription de l'*Agnus Dei* est le principal argument écrit que l'on emploie en faveur de la prééminence d'Hubert : en effet, le premier vers le nomme très-catégoriquement un peintre que personne n'a encore surpassé. Eh bien ! ce vers pouvait exprimer une vérité. Hubert était peut-être supérieur à tous les peintres flamands de son temps, aux Martins, aux Scoenere, aux Christophsen, aux Van Axpoele, et autres, quoique nous ne soyons pas à même d'en juger.

L'inscription a été évidemment érigée par Jean : c'est un pieux hommage qu'il rendait à la mémoire de son frère ; mais par cela même qu'elle est l'œuvre d'un des auteurs de l'ouvrage, elle est suspecte de partialité et ne peut être acceptée comme une vérité absolue. En tout cas, elle ne peut pas vouloir dire pour nous que Jean était inférieur à son frère : et interprétât-on même en ce sens le *arte secundus* du vers suivant, que cela ne lierait en rien le jugement de la postérité. L'amour fraternel excuse des paroles que la vérité historique peut combattre.

Nous ne devons donc pas voir dans cette phrase plus qu'il ne s'y trouve, et il serait puéril de fonder la gloire d'un homme sur une base semblable.

4° L'épitaphe d'Hubert. Elle nous a été conservée par Van Vaernewyck. Le peintre est enterré dans l'église Saint-Bavon, comme il a été dit (t. Ier, p. 85) : son monument se composait d'une pierre sépulcrale, enchassée dans le mur, et de laquelle ressortait en relief un squelette en pierre blanche qui tenait devant lui une plaque de cuivre contenant l'épitaphe en vers flamands. La phrase principale est celle-ci [1] : « On

---

[1] Voici le texte complet de l'épitaphe tel que le donne Van Vaernewyck :

SPIEGELT U AN MY, DIE OP MY TREDEN,
IK WAS ALS GY, NU BEN BENEDEN
BEGRAVEN DOOT, ALS IS AN SCHYNE,
MY NE HALP RAEDT, CONST, NOCH MEDICYNE
CONST, EER, WYSHEYT, MACHT, RYCKHEYT GROOT.
IS ONGHESPAERT ALS COMT DIE DOOT.
HUBRECHT VAN EYCK WAS ICK GHENANT,
NU SPYSE DER WORMEN, VOORMAELS BEKANT
IN SCHILDERYE SEER HOOGHE GHEEERT :
CORTS NA WAS YET IN NIETE VERKEERT.

IN'T JAER DES HEEREN DES ZYT GHEWES,
DUYSENT, VIER HONDERT, TWINTICH EN SES,

me nommait Hubert Van Eyck, maintenant je suis la proie des vers, autrefois je fus très-hautement estimé dans l'art de la peinture. »

Ce passage ne dit pas plus qu'il ne doit dire, et il peut être accepté tel quel.

Voilà, jusqu'à ce jour, les seuls renseignements authentiques que l'on possède sur Hubert Van Eyck. M. de Busscher a découvert récemment, dans les archives de Gand, deux nouvelles notes, dans lesquelles il est question d'une visite faite, en 1424, par le magistrat de Gand, à l'atelier d'Hubert, pour y inspecter un ouvrage qu'il exécutait. Le texte de ces notes n'est pas encore publié, nous ne pouvons en discuter l'importance dans la question qui nous occupe.

Interrogeons maintenant les témoignages des historiens.

Pendant un siècle et demi, le nom d'Hubert est resté inconnu. Entre la date de la mort du peintre et l'année 1567, aucune source historique ne le mentionne. Guicciardini, dans sa *Description des Pays-Bas*, est le premier qui le prononce. Et que nous dit-il : « Hubert d'Eick, son frère, l'ha secondé en ceste science, lequel vivoit et peindoit continuellement sur les mesmes ouvrages avec le frère [1]. » Mais ces termes sont-ils autre chose qu'une traduction de l'inscription

---

IN DE MAENDT SEPTEMBER ACHTIEN DAGHEN VIEL,
DAT ICK MET PYNEN GODT GAF MYN SIEL.
BIDT GODT VOOR MY DIE CONST MINNEN,
DAT ICK SYN AENSICHT MOET GHEWINNEN,
EN VLIEDT SONDE, KEERT U TEN BESTEN :
WANT GHY MY VOLGHEN MOET TEN LESTEN.

[1] *Description des Pays-Bas*, etc., 1567, p. 131. Voici le passage dans le texte original italien : « Pari a pari di Giovanni andava Huberto suo fratello il quale viveva, e dipingeva continuamente sopra le medesime opere insieme con esso fratello (p. 97). »

de l'*Agnus Dei?* Ce *pari a pari andava* n'est-ce pas une réminiscence du *major quo nemo repertus* combinée avec *frater arte secundus?* Et la suite de la phrase de Guicciardini n'est-elle pas une extension erronée, une application générale du cas particulier de l'œuvre gantoise? Tout ce que nous apprend Guicciardini est évidemment tiré de l'inscription. Vasari, dans sa première édition de 1550, n'a pas mentionné Hubert, et, puisqu'il parle de Jean avec détail, nous devons admettre qu'il n'avait pas connaissance, à cette époque, de l'existence du frère aîné. Dans l'édition de 1568, au chapitre des artistes flamands, tiré, comme nous l'avons déjà fait voir, de Guicciardini, il le nomme tout simplement : « Lasciundo adunque da parte... Giovan Eyck, da Bruggia ed Uberto suo fratello, etc. » De la gloire d'Hubert, voilà tout ce qui avait alors passé les monts.

La seconde mention d'Hubert se trouve dans l'ouvrage intitulé : *De spiegel der nederlantsche audtheyt*, etc., Ghendt, Gh. Van Salenson, 1568, et qui est, comme nous l'avons déjà dit, la première édition de l'*Historie van Belgis* [1], de Marc Van Vaernewyck. « Dans ce livre l'auteur a relaté, dit M. Vander Haghen, maints détails curieux et intéressants sur les antiquités flamandes qui, sans ses travaux, seraient restés dans l'oubli. [2] » Voici comment il est amené à parler de l'aîné des Van Eyck. Dans le chap. XLVII, consacré spécialement au tableau de l'église Saint-Jean, aujourd'hui Saint-Bavon, il dit que cette œuvre est sans égale en

[1] A la fin de l'ouvrage, l'auteur dit qu'il en a compilé les quatre livres de divers vieux auteurs, et qu'il l'a terminé le 1er mars 1561, mais qu'il l'a revu, corrigé et augmenté en plusieurs endroits, en mai et avril 1566.

[2] *Bibliographie Gantoise*, t. Ier, p. 152.

Europe et qu'elle a été louée par divers peintres, tels qu'Albert Durer, Jean de Maubeuge, maître Hugues. Maître Lancelot et maître Jean Schoreel, chanoine d'Utrecht, sont arrivés à Gand, et commencèrent à nettoyer ce tableau le 15 septembre 1550, etc. En 1559, Michel Coxie en fit une copie pour Philippe II; on dit que Titien envoya, de Venise, l'azur pour la robe de la Vierge. Marie, tante du roi Philippe, possédait aussi un petit tableau du maître de l'*Agnus Dei*, dont le nom est Jean Van Eyck. Georges Vasari, dans ses *Vies des peintres d'Italie*, dit que ce même peintre a fourni des tableaux à l'Italie, savoir : un à Naples, un à Florence et un à Urbin, qu'il inventa la peinture à l'huile; mais il est en erreur en disant qu'il est né à Bruges; il y fut enterré, à Saint-Donat, et voici son épitaphe, etc., il était natif de Maseyck, « d'où lui et son frère ont pris leur nom; car il avait un frère aîné, nommé Hubert, qui fut aussi un peintre très-éminent, et qui commença le retable de Saint-Bavon. Il est enterré dans cette église et voici son épitaphe, etc. Le bras auquel avait appartenu cette main si habile a longtemps été pendu dans une gaîne de fer *(in een yser besloten)* sur le cimetière, où je l'ai vu jadis, car l'église a été renouvelée et son tombeau a été déblayé *(opghedolven)* avec plusieurs autres. »

Cette notice, assez longue et presque toute relative à Jean, ne nous apprend sur Hubert rien qui ne se trouve dans l'inscription de l'*Agnus Dei :* c'est le frère aîné de Jean, il fut un peintre très-éminent, il commença le fameux retable. Les autres renseignements relatifs au tombeau et au bras, n'appartiennent pas à la biographie de l'artiste. Et si l'on veut comparer l'Ode de Lucas d'Heere, en l'honneur des Van Eyck, pièce de vers conservée par Van Mander, on remar-

quera l'identité des renseignements qu'elle contient avec ceux que vient de donner Van Vaernewyck. L'une émane évidemment de l'autre.

Il est assez curieux de remarquer que, dans ses ouvrages antérieurs, Van Vaernewyck parle avec enthousiasme de Jean et ne nomme pas Hubert [1]. N'en avait-il pas encore connaissance ? On serait tenté de le croire, si l'existence de l'épitaphe du peintre, à Saint-Bavon, pouvait autoriser une pareille supposition. En tout cas, ce qu'il nous apprend se réduit à fort peu de chose.

---

[1] Avant son *Historie van Belgis,* Van Vaernewyck avait publié en 1560 un petit traité intitulé : *Vlaemsche audvremdigheyt* (les antiquités de la Flandre). Ce sont des *ballades,* comme les nomme l'auteur, en poésie *rhétoricale,* mais assez barbare, dans lesquelles il *chante* les faits les plus intéressants de l'histoire, des antiquités, etc. de la Flandre. Dans la stance 92, il est question de l'*Agnus Dei ;* c'est peut-être la plus ancienne mention que l'on en trouve dans nos écrivains nationaux.

. . . .
Veel constige werken zyn binnen die ghentsche baermen
Als den yseren zolder, wel weerdt te beziene :
En die tafel Sente Jans, noch al meer dan tiene.

(Dans l'enceinte de la ville de Gand, il existe un grand nombre d'œuvres d'art, telles que le grenier de fer, bien digne d'être admiré, et le retable de Saint-Jean, etc.)

Mais dans cet ouvrage le nom de l'auteur n'est pas prononcé. Dans la seconde édition qui parut en 1562, sous le titre de : *Nieu tractaet ende curte beschryvinghe van dat edel graefscap van Vlaenderen,* etc., Ghendt, Salenson, in-8°, l'auteur a fait des additions importantes. Voici les stances consacrées à Jean :

STANCE 102.

In Sinte Jans kerke es een autaer tafel te ziene
So constich van ingenie, pictoriale practycke
So dat in gheheel Europe, om de waerheyt te bediene
Nauwelic en es te vinden, eene dier ghelycke.
Meester Jan Van Eyck, hiet den meester publycke
Van Maeseye een stedeken in ruudt Kempen lant,
In eenen ruden tyt, ons God desen grooten constenaer sant.

(Dans l'église de Saint-Jean, on voit un retable, si artistement conçu et si habilement peint, que, pour dire la vérité, on en trouverait

Le troisième écrivain qui nous ait parlé d'Hubert, c'est Lucas de Heere. Selon Van Mander, une ode ou poëme composé par ce peintre-poëte gantois, était appendu aux murs de la chapelle d'Adam et d'Ève en face du tableau de Van Eyck. Cette pièce de vers nous a été conservée par Van Mander, mais modifiée par lui quant à la prosodie : elle faisait sans doute partie des éloges poétiques des peintres flamands dont la littérature déplore la perte. Elle contient en substance tout ce

---

difficilement un pareil dans toute l'Europe. Le peintre se nomme maître Jean Van Eyck; il était de Maeseyck, petite ville de la rude Campine, et c'est dans une rude époque que Dieu nous envoya ce grand artiste.)

Plus loin, en parlant de Bruges, stance 121 :

> Constighe schilderye en heeft Brugge ooc noyt ontdiert
> Zy esser wel af vereiert in kercken en husen
> Meester Huge, meester Rogier die wonder hebben verziert
> Met den deutschen Hans om te schilderen abusen
> En boven al Joannes Van Eycx werc (vry gheen refusen), etc.

(Bruges n'a jamais été privée d'excellents tableaux, ses églises et ses maisons en sont bien décorées; maître Hugues, maître Roger se sont merveilleusement évertués avec l'allemand Hans, à y peindre des fictions; et au-dessus de tout l'œuvre de Jean Van Eyck.)

Enfin dans la stance 126, où il parle de la ville d'Ypres :

> Een onvolmaect tafereel ziet men in de proslye
> Van Johannes Van Eyck ghedaen, van ouden tyc.

(A la prévôté (de Saint-Martin), on voit un tableau inachevé et exécuté dans le vieux temps par Jean Van Eyck.)

A la fin du volume, Van Vaernewyck dit qu'il a écrit son petit traité sur la Flandre en l'an 1559. Les passages que nous avons cités sont donc les plus anciennes mentions que l'on trouve de Jean Van Eyck dans nos écrivains nationaux.

De ces citations, il résulte qu'en 1562, Van Vaernewyck ne connaissait pas Hubert et que le nom de Jean seul était resté dans les traditions populaires dont l'écrivain gantois est l'écho, il en résulte encore qu'à cette époque l'inscription du tableau n'existait plus; car il n'est pas douteux que Van Vaernewyck ne l'eut citée ou du moins qu'il n'en eût tiré parti. Nous croyons que les renseignements donnés dans l'*Historie van Belgis* ont été fournis par Lucas de Heere, avec qui l'auteur était fort lié et que de Heere a eu connaissance de l'inscription par une copie quelconque, peut-être par celle de Van Huerne.

que Van Vaernewyck et Giucciardini nous disent des deux frères. Seulement, encore une fois, si elle s'étend longuement sur Jean, elle est fort laconique quant à Hubert.

« A côté des rois, des princes et des seigneurs, dit-il, on voit (*sur l'Agnus Dei*) à bon droit, le peintre, celui qui était le plus jeune, mais le meilleur, et qui a terminé l'ouvrage : il porte un chapelet rouge sur ses vêtements noirs. Hubert chevauche *au-dessus de lui* (*boven hem*), étant reconnu comme le frère aîné. Il commença l'œuvre comme il en avait la coutume, mais la mort qui détruit tout, l'arrêta dans son travail; il est enterré ici, la sœur repose aux environs. »

Nous avons quelques motifs de croire que cette pièce de vers est la plus ancienne mention de Van Eyck due à un écrivain flamand, et que toutes les autres ne sont que des répétitions plus ou moins amplifiées de celle-ci. Van Mander dit que son maître écrivit autrefois en vers les éloges des peintres; or, ce doit être avant l'année 1568, car Van Mander quitta l'atelier de Lucas de Heere en 1567 pour entrer dans celui de Vlerick. Il est fort probable que ces éloges ont été composés entre 1562 et 1566, et que c'est d'après eux, ou d'après des renseignements fournis par Lucas de Heere avec qui il était particulièrement lié, que Vaernewyck a écrit son chapitre relatif aux Van Eyck. A notre avis, les recherches de Lucas de Heere sont les plus anciens travaux dont notre école ancienne ait été l'objet [1].

---

[1] M. L. de Bast a déjà émis la même opinion. (*Messager*, etc., 1825, p. 189, note.) Il est d'avis que « les vers de Lucas de Heere furent composés et placés dans la chapelle de Vyts avec les autres inscriptions, chronogrammes, vers, etc., qui firent partie des embellissements, dirigés par Luc de Heere à l'occasion de la tenue, dans cette église, du chapitre de la Toison d'or, en 1559. »

Les historiens postérieurs ne nous apprennent sur Hubert aucun fait qui n'ait été rapporté par Van Vaernewyck ou Lucas de Heere. Mais tous sont d'accord pour le mettre comme peintre au-dessus de son frère. Que l'on relise les vers de Lampsonius sous les portraits d'Hubert et de Jean, publiés à Anvers, chez J. Cock, en 1572, ainsi que les déclarations si nettes de Van Mander.

Il nous reste à rechercher un dernier point. Quelle est la part d'Hubert dans l'exécution du tableau de *l'Agnus Dei?*

A cette question catégorique nous ne pouvons répondre autrement qu'en disant : on n'en sait rien et il n'y a pas d'éléments suffisants pour le déterminer, car nous avons déjà vu combien sont vagues et fallacieux les résultats des expertises esthétiques dont l'œuvre de Gand a été l'objet.

Nous savons officiellement deux choses : Hubertus *incepit* et Johannes *perfecit*. De plus, nous savons encore qu'Hubert mourut en 1426 et que le tableau fut terminé en 1432. Mais quand a-t-il été commencé ?

Depuis L. de Bast, plusieurs auteurs et, en dernier lieu, M. Kervyn de Volkaersbeeke [1], ont avancé que la

---

[1] *Les églises de Gand*. Gand, 1857, t. Ier, p. 42. Nous avions espéré trouver dans cet ouvrage très-consciencieux et très-érudit, la solution de cette question de date. Mais l'auteur se contente de dire que « Josse Vydts voulant laisser après lui un gage de sa libéralité envers les deux plus grands peintres de l'école flamande, leur commanda, en 1420, une composition grandiose, etc. » Si M. Kervyn n'a pu étayer cette date d'aucune preuve officielle, c'est apparemment parce que les archives sont muettes, car son ouvrage démontre qu'il a fait de grandes recherches. Où donc a-t-il trouvé cette date ?

En parlant des Van Eyck, l'auteur des *Églises de Gand*, laisse couler de sa plume quelques phrases qui sont peut-être un peu aventureuses : « Josse Vydts, dit-il, possédait une immense fortune dont il faisait un noble usage en protégeant les arts. Les frères Hubert et Jean Van Eyck, inventeurs de la méthode de peindre à l'huile, étant

commande de l'œuvre fut faite aux deux frères en 1420. Mais aucun document ne vient appuyer cette date, et quoiqu'elle soit affirmée positivement, elle n'est qu'une simple conjecture à laquelle nous pourrions tout aussi bien substituer 1422, 1424 ou 1425. Cette date de 1420 est probablement erronée; car ce fut seulement en 1421-1422, comme nous l'avons vu, que les frères Van Eyck furent affiliés à la corporation des peintres et par conséquent furent autorisés à travailler à Gand. Ensuite, si l'œuvre avait été commencée par Hubert en 1420, voire même 1422, comment se fait-il qu'en 1426 elle n'avait encore que les parties assignées au frère aîné par les esthétistes modernes? Malgré toute la lenteur des travaux de peinture à cette époque, il est difficile d'admettre qu'il eût fallu quatre ans pour cela.

Il nous paraît plus probable que l'œuvre a été commandée à Hubert assez tard, vers 1424 peut-être, qu'il y a peu travaillé, et qu'il est mort en laissant l'œuvre à peine commencée : *incepit*. Ce qui nous le fait croire, c'est qu'il a fallu près de six ans, à son frère, pour l'achever. Il est vrai que, pendant les années 1426, 1428 et 1429, il fit des voyages; mais on peut toujours compter qu'il eut quatre années de libres, et ce terme nous semble suffisant même pour exécuter l'œuvre toute entière.

D'ailleurs, quelles que soient les parties qu'Hubert ait laissé inachevées, nous croyons que Jean doit les

---

venus se fixer à Gand, excitèrent l'admiration de ce seigneur, qui les produisit à la cour de Philippe le Bon, où ils obtinrent un succès prodigieux. » Pour avoir commandé une œuvre, peut-on ériger un homme en protecteur des arts? Où l'auteur a-t-il vu que Vydts produisit les frères Van Eyck à la cour et qu'ils y obtinrent un succès prodigieux? Tout cela est très-possible, mais un écrivain exact peut-il parler ainsi?

avoir considérablement retouchées, pour donner à l'œuvre entière cette vérité, cette harmonie qu'elle possède sans conteste. Dans cet ensemble magistral, il nous paraît impossible de pouvoir déterminer aujourd'hui, avec quelque apparence de certitude, ce qui doit être attribué au pinceau d'Hubert. Nous rejetons, comme complétement impuissantes, les enquêtes spéculatives qui ont été faites jusqu'à présent. C'est une entreprise séduisante pour des intelligences hardies que d'essayer, en fait d'art comme en algèbre, de dégager l'inconnue d'un problème, mais, en fait d'art, pour en arriver là, il faut des éléments non moins précis qu'en mathématiques. Ce n'est pas avec les données vagues que nous possédons, que l'on peut espérer de réussir dans la question d'Hubert.

Une dernière réflexion. M. de Busscher, dans son remarquable ouvrage, a produit plusieurs pièces concernant les peintres flamands de l'époque où Hubert Van Eyck habitait la ville de Gand. Il cite des travaux commandés, entre 1420 et 1426, à Jean Martins, à Guillaume Van Axpoele, à Jean de Scoenere et à d'autres. Dans la masse considérable de registres et de fardes qu'il a dépouillés, le savant archiviste n'a jamais rencontré de commande faite à Hubert : il vient seulement de trouver une seule mention de lui. Or, n'est-il pas étonnant que dans l'opulente et noble cité flamande, où l'art était estimé si haut, Hubert Van Eyck, le plus grand artiste de son époque, se soit vu préférer ces peintres obscurs dont les noms ne sont sortis que d'hier de la poudre des archives? Peut-on admettre que nul document ne vienne nous révéler le moindre travail de lui, et que, pendant les six années qu'il a passées dans cette ville, il ait été réduit au seul tableau entrepris pour Josse Vydt ?

Ce silence des chartriers contemporains n'est pas une preuve par lui-même, nous en convenons volontiers, mais il corrobore singulièrement le silence des historiens et de la tradition.

D'après ces renseignements authentiques et ces traditions rapportées par les anciens historiens, quelle idée devons-nous nous former d'Hubert Van Eyck? Évidemment qu'il était un excellent peintre, mais inférieur, et de beaucoup, à son frère Jean. De nombreux documents, des témoignages contemporains, une tradition universelle représentent ce dernier comme le vrai grand homme, comme le prince des artistes de son époque [1]. Et qu'on ne vienne pas dire que sa gloire est une usurpation, une absorption injuste de la gloire de son frère : elle a offusqué celle-ci, rien n'est plus vrai, comme un rayon de soleil fait pâlir un flambeau. Jean a été ce rayon éclatant. Les princes de son temps le comblaient d'honneurs; le père de Raphaël l'appelait *il gran Johannes,* l'étranger se disputait ses œuvres, sa renommée est restée vivante dans les récits des historiens et dans le respect dont on entourait ses tableaux, et le nom de son frère est demeuré obscur, enfoui, inconnu, ou plutôt il est parvenu jusqu'à nous, grâce à l'éclat que celui de Jean a projeté sur lui; ses œuvres, on les ignore. Et, quatre siècles après, on viendra dire que ce nom inconnu et obscur est celui qui doit rayonner, que les louanges des contemporains sont fausses, que les traditions de l'histoire sont mensongères! Mais

---

[1] Comme preuve de la force de cette tradition, citons encore le témoignage d'Albert Durer. En 1520, quand il visite Gand et Bruges, ce sont les tableaux de Jean, c'est le précieux retable de Jean que lui montrent les artistes flamands. Nulle part, dans son *Mémorial de voyage,* il n'est question d'Hubert.

il n'y aurait pas, dans les annales de l'humanité, un second exemple d'un semblable renversement des faits.

L'histoire ne procède pas ainsi. Les jugements de la postérité peuvent être injustes, un nom glorieux peut être laissé dans l'oubli, mais la gloire d'un homme ne se transporte pas sur un autre homme, sans qu'il y ait des protestations, et quand cet homme a pu laisser des œuvres pour défendre son génie méconnu. Où sont les protestations en faveur d'Hubert? Où sont ses œuvres?

Où sont, entre les nombreuses compositions qui nous restent encore du xv[e] siècle, celles qui se distinguent entre toutes par la perfection du dessin, par le coloris savant, par leur profond idéalisme et qui surpassent les œuvres des plus grands maîtres, et celles de Jean Van Eyck lui-même? Où sont-ils ces panneaux que le génie d'Hubert seul a pu créer? Hélas! on les cherche en vain. Nous nous trompons. M. Waagen en a découvert un : c'est le *Saint Jérôme* du musée de Naples, attribué à Colantonio del Fiore. Au dire du savant esthéticien allemand, ce tableau a toutes les marques caractéristiques d'Hubert, et on peut le lui assigner avec *certitude*.

Nous n'avons pas vu cette œuvre, mais M. Passavant, dont l'autorité peut balancer celle de M. Waagen, l'a décrit comme étant bien réellement un ouvrage de Colantonio del Fiore [1], quoiqu'elle soit peinte dans le genre des Van Eyck. Les commentateurs de Vasari l'attribuent à Jean Van Eyck [2]. Encore une fois, ces divergences d'attribution sont une preuve péremptoire de

---

[1] *Kunstblatt*, 1843, p. 239.
[2] Crowe, etc., t. I[er], p. 80.

l'impossibilité de déterminer, par la voie théorique, l'œuvre d'un maître, et de la nécessité de posséder au moins un point de repère authentique. Jusqu'à ce que cet important document artistique nous ait été fourni, nous maintenons comme inutiles, hasardées et trompeuses, toutes les considérations sur lesquelles s'appuie le système de la prétendue supériorité d'Hubert.

Ces diverses digressions nous ont éloigné du sujet qui y a donné lieu, l'invention de la peinture à l'huile. Mais tous les points que nous venons de traiter : date probable de la naissance de Jean et d'Hubert, mérite relatif des deux frères, etc., ont surgi à propos de cette question première et s'y enchevêtrent tellement qu'il est impossible de les en séparer.

Nous avons essayé de démontrer qu'en 1410 Jean Van Eyck était en âge de faire la découverte, que les traditions historiques qui la lui attribuent sont plus acceptables que les conjectures opposées par quelques historiens modernes, et, enfin, que rien n'est moins prouvé que la prétendue prééminence artistique d'Hubert.

Il nous reste à étudier un point : celui qui concerne la date probable de la découverte.

L'invention de la peinture à l'huile est une des questions les plus controversées par l'érudition contemporaine. Un homme était désigné par l'histoire, une tradition constante attachait à son nom la gloire de cette découverte. Cet homme est Jean Van Eyck. Tout à coup, dans ces derniers temps, une sorte de croisade s'élève contre lui : on essaie de contester sa gloire, soit pour en gratifier d'obscurs artistes du moyen âge, soit pour la reporter sur Hubert Van Eyck, le frère de Jean. La discussion a passé par toutes les phases où passent les questions scientifiques : si quelques-uns l'ont traitée avec un désir sincère de

chercher la vérité, combien n'en est-il pas qui y ont vu exclusivement une question de clocher et se sont mis en campagne avec l'unique désir de flatter l'amour-propre national, en essayant de revendiquer pour leur patrie un honneur auquel elle ne prétendait pas ; combien encore ne se sont pas laissé séduire par la tentation de soulever des doutes sur un point d'histoire passé en force de chose jugée, et de balancer la vérité admise par des conjectures brillantes développées avec habileté?

La question de la peinture à l'huile nous paraît fort simple, et elle a été très-bien traitée par MM. Crowe et Cavalcaselle, et avant eux par le P. Vincenzo Marchese, dans son *Commentaire sur la vie d'Antonello de Messine*, pour l'édition de Vasari, de Florence, 1848. (*Voir* t. IV, pp. 83 à 100.) Depuis la publication de ces ouvrages, il a paru un autre travail dans lequel la question est étudiée sous toutes ses faces et avec une grande clarté ; il est intitulé : *Sulla scoperta ed introduzione in Italia dell' odierno sistema di dipingere ad olio, memoria del conte Giovanni Secco Suardo.* Milano, 1858, in-8o (180 pp). M. de Busscher, dans *Les peintres gantois*, a fourni de nombreux documents sur l'usage de la peinture à l'huile en Flandre, et les conclusions que l'on est en droit d'en tirer sont d'une haute importance, sinon décisives.

Qu'il nous soit permis de présenter un résumé de la discussion.

Un point capital est hors de doute. Pendant tout le moyen âge jusque vers le commencement du xve siècle, le procédé général de la peinture artistique était la peinture à la détrempe. Nulle part, ni aux Pays-Bas, ni en Italie, ni en Allemagne, on n'a découvert un tableau peint à l'huile avant cette époque.

« En Italie, dit M. Suardo, avant 1473, l'époque où, paraît-il, Antonello de Messine alla pour la seconde fois à Venise, et communiqua à Bart. Vivarini et à d'autres le même secret qu'il avait enseigné à Dominico Veneziano lors de son premier voyage, c'est-à-dire vers 1450, les tableaux à l'huile devaient être très-rares, si même il y en avait. Ce procédé de peinture devait alors former une exception et n'avait jamais été employé par des maîtres de premier ordre, tandis qu'à partir de cette époque, il se répandit partout avec une grande rapidité, à tel point, qu'à leur tour, les tableaux exécutés à la détrempe devinrent des exceptions. A Florence, Giotto, Masaccio, fra Angelico, Lippi et autres maîtres ne peignirent jamais à l'huile pas plus qu'à Venise les vieux maîtres de l'école de Murano, les Crivelli, etc. Avant 1473, les Vivarini, les Bellini et autres ne peignaient qu'à la détrempe; après cette époque, ils se servent toujours, ou presque toujours, du procédé à l'huile [1]. »

En Belgique, il en est de même. Avant l'époque des frères Van Eyck, on ne trouve aucune trace de tableau peint à l'huile. On a tiré des archives de nos hôtels de ville une foule de renseignements constatant l'emploi de la peinture à l'huile bien avant cette époque, mais toujours pour des ouvrages qui ne rentrent point dans le domaine des arts. M. de Busscher a fait, sous ce rapport, les découvertes les plus heureuses : ses recherches, poursuivies avec zèle, embrassent une période de près d'un siècle, et grâce à leur nombre et à leur continuité, il a pu, comme nous l'avons dit, en tirer les conclusions les plus importantes.

[1] Secco Suardo, *Op. cit.*, p. 10.

« La couleur à l'huile, dit le savant archiviste, s'employait, à Gand, en *enduit* ou *teinte plate*, dès 1328, et peut-être bien avant; puis elle s'y constate en *peinture plastique*, en 1338, 1339, 1344, 1355, et avec plus d'importance en 1411, 1419, 1425, 1434, etc., pour d'autres peintres que les frères Van Eyck. Ce ne sont pas des *tableaux* peints en couleur à l'huile qu'il m'a été donné de découvrir au commencement du XIVe siècle : une telle bonne fortune ne pouvait m'être réservée. Ce ne sont dans le principe que de simples accessoires de tentes de guerre, et plus loin des pennons blasonnés, des bannières armoriées, emblématiques, des étendards à effigies ou images de saints, *peintes en couleur à l'huile*, au lieu de l'être en *couleur à l'eau*, en *couleur à la colle*, comme on les peinturait d'ordinaire. Enfin, et lorsque l'on croyait le secret de l'invention, en 1410, encore célé ou à peine communiqué à quelques adeptes, ce sont des *peintures murales historiées* et des *tableaux religieux*. »

M. de Busscher cite un grand nombre de textes tirés des archives de Gand, depuis 1328 jusqu'en 1411 et constatant l'emploi de la peinture à l'huile pour des objets semblables à ceux mentionnés ci-dessus et qui, presque toujours, sont des objets devant être exposés aux intempéries de l'air.

La mention habituelle que tel objet devait être exécuté en *bonne couleur à l'huile* s'appliquant toujours à des choses du domaine de l'industrie, prouve à l'évidence que le procédé était trop imparfait pour être employé à des œuvres artistiques.

« L'annotation gantoise de 1411, transcrite des comptes communaux, dit encore M. de Busscher, est la *dernière mention* de ce *genre de peinture à l'huile* que nous fournissent ces anciens documents. Bientôt la connais-

sance de l'invention de Jean Van Eyck, de la *peinture à l'huile proprement dite,* quoique circonscrite, pendant plusieurs années, dans l'atelier des célèbres frères, où elle n'était pratiquée que par les meilleurs élèves, par les adeptes de ces maîtres, finit par n'être plus un secret absolu pour les artistes flamands. En 1419, quand les échevins gantois stipulèrent que *le renouvellement des portraitures* des comtes de Flandre, peintes en détrempe sur les murs d'une des salles de la maison échevinale, serait fait en *bonne couleur à l'huile,* il est plus que probable que la pratique ou l'imitation du procédé de Jean de Bruges n'y fut pas étrangère. »

Dans le premier quart du XVe siècle, apparaissent tout à coup des tableaux d'une couleur transparente et vigoureuse, n'ayant rien de la sécheresse et de la dureté des tableaux contemporains. A la simple comparaison avec ces derniers, il est facile de voir que leur perfection provient, en grande partie, d'un procédé nouveau. Où se produisent ces œuvres éclatantes?

Les plus anciennes sources que l'on a pu consulter jusqu'à présent, sont unanimes à dire qu'elles viennent de Flandre. Antonio Averulino, dit Filarete, sculpteur florentin, dans son *Traité de l'architecture,* qui se trouve en manuscrit à la bibliothèque Magliabechi, à Florence, dit, dans un passage curieux, publié pour la première fois par le P. Marchese, et dont MM. Crowe et Cavalcaselle n'ont donné qu'un fragment : « On peut aussi employer toutes ces couleurs à l'huile. Mais c'est là une autre pratique et une autre méthode très-belle pour qui sait la mettre en œuvre. En Allemagne (nella Magna), on peint très-bien de cette manière; ce sont surtout maître Jean de Bruges et maître Roger, qui ont très-bien su travailler ces couleurs à l'huile. —Dites-moi de quelle façon on emploie

cette huile, et de quelle espèce est cette huile. — C'est de l'huile de graine de lin. — Mais n'est-elle pas très-sombre? — Oui, mais on la dépouille de sa teinte foncée. Le moyen, je l'ignore; sinon qu'on la verse dans une cruche et qu'en la laissant reposer quelque temps, elle se clarifie, etc. [1]. »

Ce passage est d'autant plus important que Filarete était un contemporain de Van Eyck, et qu'ayant beaucoup voyagé, il avait été très à même de connaître tout ce qui concernait les arts de son époque.

Le second témoignage est celui de Bart. Facio, un autre contemporain de Van Eyck (rapporté t. I, p. 47), et le troisième, celui de Summonzio (*voy.* t. I, p. 201), qui date de l'an 1524.

Après ceux-là vient Vasari, dont la première édition parut en 1550 (et non pas en 1547, comme disent M. Secco Suardo et le chanoine Carton). Ce témoignage si net, si complet, a été analysé dans le chap. III.

Il est donc constant que la méthode nouvelle vit le jour en Flandre, et de plus, qu'elle est due aux Van Eyck.

A quelle époque fut-elle connue?

Les renseignements donnés ci-dessus nous donnent déjà une date approximative. Mais l'histoire nous fournit une date précise : l'année 1410. C'est Guicciardini, et non pas Vasari, qui le premier nous la donne, dans la célèbre *Description des Pays-Bas*. La remarque a quelque importance; car, nous l'avons déjà fait observer, Guicciardini est une source historique où l'on peut puiser en confiance. Et dans le cas dont il s'agit ici, on le peut d'autant mieux que cette mention d'une

---

[1] VASARI, éd. de 1848, IV, p. 99.

date est une addition expresse faite par Guicciardini à ce que Vasari avait déjà dit de Van Eyck.

En effet, dans la première édition de son fameux ouvrage (*Del dipingere a olio*, etc., cap. XXI, p. 84), Vasari parle en ces termes : « Ce fut une très-belle invention et un grand perfectionnement dans l'art de la peinture que de trouver la manière de colorier à l'huile; le premier inventeur fut en Flandre, Jean de Bruges, qui envoya un tableau à Naples, au roi Alfonse, et la *Baigneuse*, au duc d'Urbin, et qui exécuta un *Saint Jérôme*, jadis en la possession de Laurent de Médicis, et plusieurs autres choses de mérite [1]. »

Ce passage, et celui de la vie d'Antonello de Messine, où est racontée l'histoire même de l'invention, sont les seuls où il est question de Van Eyck, dont le nom n'est pas même prononcé par Vasari. Or, dans son paragraphe consacré aux peintres flamands, Guicciardini rapporte à peu près dans les mêmes termes le passage que nous venons de citer, mais en y ajoutant quelques détails importants. Voici comment il s'exprime : « Les principaux et les plus renommés de ceux qui sont morts modernement ont esté Jan d'Eyck, celui lequel (raconte George Vasari Aretin, en sa très-belle œuvre des excellents peintres), fut inventeur, environ l'an 1410, de la couleur à l'huile, chose très-importante et très-digne en icelluy art, pour ce que perpétuellement conserve la couleur et laquelle n'a jamais (qu'on sache) esté trouvée à la mémoire des anciens.

« Cestuy-ci envoya de ses œuvres en Italie, au

[1] « Fu una bellissima invenzione ed una gran comodita all'arte della pittura, il trovare il colorito a olio di che fu primo inventore in Fiandra, Giovanni da Bruggia, il quale mandò la tavola a Napoli al re Alfonso, e al duca d'Urbino Federigo II, la stufa sua, e fece un san Geronimo, che Lorenzo de Medici aveva, e molte altre cause lodate. »

grand Roy Alphonse, de Naples, au duc d'Urbin et à d'autres princes, lesquelles furent fort estimées dont aussi le magnifique Laurent de Médicis, en recueilla sa part [1]. »

On le voit, en citant Vasari, en répétant ses termes et en y ajoutant quelques renseignements nouveaux, Guicciardini manifeste évidemment l'intention de compléter le travail du biographe italien. C'est ainsi qu'il procède dans tout le paragraphe consacré aux artistes des Pays-Bas, comme nous l'avons déjà fait remarquer ailleurs. La date de 1410 y a été avancée avec intention, et, par conséquent, nous avons le droit de supposer que Guicciardini, historien éminemment consciencieux, l'avait prise à une bonne source. Nous l'avons déjà dit, pour composer son ouvrage, il a consulté les meilleurs documents, et, sur les lieux mêmes, les hommes les plus instruits.

Où s'est-il procuré cette date si précise, si fortement corroborée par les recherches des historiens de nos jours? Nous l'ignorons. Mais nous avons lieu de croire qu'elle lui a été communiquée, avec les autres renseignements concernant les artistes flamands, par Lucas de Heere.

Dans la seconde édition de ses *Biographies des peintres,* édition qui parut à Florence, chez les Giunti,

---

[1] GUICCIARDINI. Éd. fr., 1567, p. 130.

« I principali e piu nominati di quelli chi piu modernamente hanno terminata questa vita, sono stati Giovanni d'Eick, quello il quale (come narra Giorgio Vasari Arretino, nella sua bellissima opera de Pittori eccellenti), fu inventore intorno all'anno 1410, del colorito a olio, cosa importantissima e dignissima in quell' arte, perche conserva il colore quasi perpetuamente, ne mai piu che s'abbia notitia, stata retrovata alla memoria degli huomini. Mandò costui delle sue opere in Italia, al grande Alfonso, Re di Napoli, al duca d'Urbino ed ad altri principi, che furono molte stimate, onde il gran Lorenzo de Medici ne raccolse poi anche egli la parte sua. » (GUICCIARDINI, *Op. cit.*, p. 97.)

Vasari insère son fameux chapitre *Di diversi artifici fiamminghi*. Nous le répétons, ce chapitre n'est autre chose qu'une reprise du paragraphe de Guicciardini, augmenté de quelques petits renseignements obtenus de Lampsonius.

Cette date de 1410 nous est fournie encore par un autre historien non moins respectable que Guicciardini, par Pierre Opmeer, dans son *Opus chronographicum* [1]. « En 1410, dit-il, florissaient à Gand Jean Van Eyck et son frère aîné Hubert, tous deux excellents peintres. C'est à eux qu'est due la première idée de broyer les couleurs avec de l'huile de graine de lin. » L'auteur ne dit pas précisément que l'invention eut lieu en 1410, mais il résulte de la mention de la date même, que cette année, les Van Eyck ont accompli quelque chose d'extraordinaire. Il est impossible qu'il ait voulu dire qu'en 1410 les artistes étaient à l'apogée de leur talent : il eût dû évidemment pour cela donner une date postérieure.

L'ouvrage d'Opmeer est un ouvrage original compilé d'après de bonnes sources. « C'est l'un des meilleurs que l'on ait en ce genre » dit Paquot. En effet, on y trouve un grand nombre d'excellents renseignements pour l'histoire des arts et des lettres. Pour le passage rappelé ci-dessus, il est évident qu'il n'a suivi ni Vasari, ni Guicciardini : tout l'article qu'il consacre aux Van Eyck et à leurs contemporains est d'une rédaction différente de celle de ces deux auteurs et rapporte des faits que l'on ne trouve pas ailleurs.

Opmeer était né à Amsterdam en 1526 et mourut à

---

[1] *Opus chronographicum orbis universi.*
« 1410. Hac tempestate floruerunt Gandavi Joannes Eickius, cum Huberto, fratre suo majore natu, summi pictores. Quorum ingeniis primum excogitatum fuit, colores terere oleo seminis lini, etc. »

Delft en 1595. C'était un homme qui portait beaucoup d'intérêt aux beaux-arts, il fut l'ami des plus célèbres artistes qui fleurirent de son temps en Hollande. Il travailla à sa *Chronique* pendant une bonne partie de sa vie et la conduisit jusqu'à l'année 1569. Elle fut publiée après sa mort par son fils et Valère André.

Fixée par deux historiens consciencieux, repetée par Vasari et Van Mander, corroborée par les documents publiés dans l'ouvrage de M. de Busscher, il nous paraît que cette date est entourée de tous les caractères de la vérité historique, et qu'elle peut être acceptée avec la même confiance que l'on accorde à une foule d'autres dates qui ne sont point controversées.

Demeures de Jean et de Hubert Van Eyck. — Sur les volets d'*Adam et Ève*, aujourd'hui au musée de Bruxelles, on voit à travers des arcades romanes une perspective de ville. M. L. de Bast, dans un curieux article du *Messager des sciences*, 1824, p. 219, a essayé de démontrer qu'elle représente une vue de Gand prise du coin de la rue des Vaches et du Marché aux Oiseaux. Supposant ensuite qu'elle a dû être prise de l'atelier même des Van Eyck, il a cherché à déterminer la situation précise de la demeure des illustres peintres. La discussion qu'il a écrite sur ce sujet est très-intéressante, et, quant à nous, il nous paraît que son point de départ est assez plausible ; mais les raisons topographiques alléguées n'ont pas été généralement admises. En effet, cette perspective peut tout aussi bien représenter un coin de Bruges qu'une rue de Gand.

On possède un document relatif à la demeure de Jean Van Eyck en 1428, c'est celui du payement fait à Miquiel Ranary par ordre de Philippe le Bon, pour loyer de la maison habitée par le peintre (p. 55, note 1). Nos auteurs disent que cette maison était située à

Bruges, et M. Weale adopte la même opinion [1]. Quoique la chose soit fort probable, nous n'avons rien trouvé qui en établisse la certitude.

La troisième mention est celle de la maison acquise à Bruges de Jean de Melanen. Nos auteurs disent, d'après M. Carton, « qu'à son retour de Lisbonne, Jean acheta du chapitre de l'église de Saint-Donat, une maison située sur le Torrebrugsken, où il resta jusqu'à sa mort. »

M. J. Weale, dans ses *Notes sur Jean Van Eyck*, a redressé quelques petites erreurs concernant cette maison. Ainsi, il établit qu'elle n'était pas située au Torrebrugsken, mais vis-à-vis d'une ruelle surnommée de *Scottinne poorte*, qui n'existe plus, et qu'elle occupait l'emplacement de la maison marquée E 15, 7bis, et située dans la rue nommée aujourd'hui, rue de la Main d'Or. Il établit encore que Jean acquit cette maison en 1432 de Joannes de Melanen. D'après M. Weale, il n'est pas probable qu'elle ait été habitée par le peintre, du moins à l'époque de son décès, car elle fait partie de la paroisse de Saint-Gilles, et Jean a été enterré à Saint-Donat.

Date du décès de Jean Van Eyck. — M. le chanoine Carton publia le premier, en 1847, quelques extraits des comptes de la cathédrale de Bruges, d'où l'on devait inférer que l'illustre artiste mourut en juillet 1440 ou 1441. M. Carton, par des arguments très-acceptables, inclinait à croire que c'était en 1441. M. Weale relève cette opinion d'une manière assez acerbe et publie quelques extraits supplémentaires d'où il cherche à établir que la date exacte est le

---

[1] J. WEALE, *Catalogue du Musée*, de Bruges.

9 juillet 1440. Ses arguments, sans être décisifs, nous paraissent pouvoir être admis.

Il est fort curieux de constater que cette date sur laquelle on a tant discuté, était connue et citée depuis longtemps. Outre la *Biographie des artistes brugeois*, manuscrit flamand de Pierre Ledoulx, provenant de M. Pelichy Van Huerne et actuellement à l'académie de Bruges, et le *Journal zur Kunstgeschichte* de Chr. Gottl. von Murr (année 1775), nous la trouvons encore dans le *Voyageur dans les Pays-Bas*, par J. Gautier. Bruxelles, 1830, p. 285. « Dans l'église de Saint-Donat, y est-il dit, on voyait le mausolée de Jean Van Eyck, qui inventa, en 1410, la peinture à l'huile et y décéda en 1441. »

Nous n'avons pu découvrir l'origine et suivre la filiation de cette date dans les sources historiques imprimées.

CHAPITRE IV.

TRAVAUX DES FRÈRES VAN EYCK.

Nous avons déjà démontré qu'il n'existe aucun tableau certain d'Hubert et que nous ne sommes pas à même de savoir quelle a été sa part de travail dans le retable de Gand. Nous manquons donc de point de comparaison, pour lui attribuer quelqu'une des nombreuses œuvres innommées que l'on conserve dans les collections publiques et privées. Hubert est donc hors de cause.

Il existe de Jean quelques œuvres authentiques et d'autres qui peuvent lui être assignées avec de hauts degrés de probabilité. Ces tableaux comptent parmi les joyaux des musées, et il est intéressant de connaître leur histoire. Malheureusement, pour la plupart d'entre eux, les documents qui établissent leur filiation manquent. Les notes que nous donnons sur ce sujet sont donc loin d'être complètes.

Quoique le total des tableaux qui nous restent ne se monte pas à un chiffre bien élevé, nous croyons qu'elles forment la majeure partie de son œuvre. En général, on exagère beaucoup en disant que nous n'avons plus

qu'une petite quantité des productions de nos artistes primitifs. L'école flamande du xve siècle a été féconde, il est vrai, mais on peut évaluer à près de deux mille les œuvres qui nous restent encore pour témoigner de sa splendeur. Or, si l'on considère que les artistes à cette époque étaient en petit nombre, disséminés dans quelques villes, si l'on considère surtout que, par suite du fini de leurs ouvrages et des procédés minutieux qu'ils employaient, ils travaillaient avec beaucoup de lenteur et produisaient peu en comparaison des peintres des écoles qui leur ont succédé, on est porté à admettre que nous avons encore une grande partie de ce qu'ils ont produit.

Si l'on se rappelle que l'*Agnus Dei*, de Gand, a coûté, pour le moins, quatre à cinq ans de travail à Jean Van Eyck, il ne sera pas difficile d'admettre que l'œuvre entière de cet artiste ne doit se composer que d'un nombre de tableaux assez restreint.

On dit généralement que la majeure partie des productions de l'école primitive a péri pendant les troubles. Nous croyons que c'est une erreur. Les destructions opérées par les iconoclastes furent considérables sans doute, mais il ne faut pas les exagérer. Elles n'eurent lieu que dans quelques villes, et, même dans ces villes, une grande partie fut sauvée par la prévoyante vigilance du clergé. Nous ne citerons pour preuve que l'*Agneau mystique*. Ajoutez-y les tableaux qui furent sauvés par les iconoclastes eux-mêmes. Parmi ces derniers, il en est plus d'un qui savait que les œuvres d'art ont une valeur immédiatement réalisable en écus. Au lieu de les détruire, il les emportaient et les vendaient. Nous n'en donnerons pour exemple que l'admirable triptyque de Jean de Maubeuge qui orne aujourd'hui le maître-autel de la

cathédrale de Prague. Enlevé de l'église Saint-Rombaut, lors du sac de Malines, le 9 avril 1580, il fut vendu à l'archiduc Matthias qui l'emporta en Allemagne avec une foule d'autres objets d'art.

Il existe aux Archives générales du royaume de Bruxelles un grand nombre d'informations faites par ordre du duc d'Albe, contre des individus inculpés d'iconoclastie. Or, dans les interrogatoires, il est très-rare qu'on accuse les inculpés d'avoir brisé des tableaux, c'était surtout aux statues, plus immédiatement considérées comme des idoles par les sectaires, c'était aux vases sacrés, aux autels que l'on réservait la fureur de destruction.

L'indifférence que l'on témoigna pour les tableaux *gothiques*, comme on les appelait, après l'épanouissement de l'école de Rubens, la négligence des fabriciens, les événements de la révolution française, et, par-dessus tout, les ventes opérées depuis le commencement du siècle, ont fait périr ou tout au moins fait sortir de Belgique, un plus grand nombre d'œuvres de l'art flamand que n'en ont détruit les briseurs d'images. Après cela, il nous en reste encore un beau nombre, et M. L. Vitet a bien eu raison de dire " que sans aller en Flandre, on ne peut pas connaître les Flamands primitifs [1]. "

Dans ces notes sur le chap. IV, nous ferons l'historique de quelques-unes des œuvres attribuées aux Van Eyck, et nous commencerons par la plus célèbre de toutes.

Faire le relevé des déplacements, des restaurations, des démembrements qu'a subis l'œuvre précieuse des

---

[1] Les peintres flamands et hollandais en Flandre et en Hollande. (*Revue des Deux-Mondes*, 1860, t. XXIX, p. 934.)

Van Eyck, c'est presque écrire une page d'histoire de l'art flamand. La page est douloureuse à tracer, mais elle offre aussi une haute leçon pour l'avenir.

Van Vaernewyck et Van Mander nous ont dépeint l'extraordinaire sollicitude dont on entourait le chef-d'œuvre : on ne le montrait qu'aux grands seigneurs et à beaux deniers comptants, et aux jours des grandes fêtes à la foule empressée. On ne comprend pas comment, au bout d'un siècle, il eut déjà besoin d'être restauré. D'après Van Vaernewyck, l'an 1550, le 15 septembre, arrivèrent à Gand maître Lancelot Blondeel, de Bruges, et maître Jean Schoreel, chanoine d'Utrecht, qui se mirent à nettoyer le retable et exécutèrent ce travail avec tant de soin, que les chanoines de Saint-Bavon donnèrent à Schoreel une coupe en argent. Van Mander ne parle pas de la restauration faite par ces deux artistes. Van Vaernewyck nous apprend encore une particularité curieuse : « Le *pied* (le socle) du retable était un *Enfer* peint à la détrempe par le même Jean Van Eyck. Quelques mauvais peintres (dit-on) ont voulu le laver ou nettoyer, mais leurs mains de veau ont effacé cette peinture miraculeuse qui, avec le retable, avait plus de valeur que tout l'or dont on aurait pu les couvrir [1]. » Van Mander dit la même chose en d'autres termes : « Le panneau de l'*Adoration de l'Agneau* reposait sur un *pied* ou socle [2].

---

[1] Item een helle heeft den voet van deser tafel gheweest, door den selven meester Joannes Van Eyck, van waterverwe gheschildert, de welcke sommighe slechte schilders (soo men secht) haer hebben bestaen te wasschen, oft suyveren, ende hebben dat miraculeus construct werc met hun calvers handen uytgevaecht, dewelcke met de voorn. tafel meer weert was dan tgoudt dat men daer op ghesmeedt soude connen legghen. » (Van Vaernewyck, *op. cit.*, fol. 119.)

[2] De principael tafel hadde eenen voet, daer zy op stont, dezen was geschildert van lym oft ey-verwe, en daer in was een helle ghemaeckt, daer de helsche knien oft die onder d'aerde zyn, hun

Il était peint à la colle, ou à l'œuf; *dans* ce socle était représenté un enfer où l'on voyait les damnés et ceux qui sont sous la terre plier le genou devant le nom de Jésus ou l'Agneau : mais ayant été nettoyée ou lavée, cette peinture fut effacée et anéantie. »

Quelle était l'importance de cette peinture? M. Héris, dans son Mémoire couronné, a donné du retable un trait d'ensemble dans lequel *l'enfer* forme un panneau, chiffré nº 13, égal en longueur à l'Adoration de l'Agneau, mais un peu moins élevé, et placé immédiatement en dessous de ce dernier. Le retable fermé, l'enfer restait visible et occupait toute la largeur de l'œuvre ainsi disposée. Nous croyons que *l'enfer* n'avait pas cette importance. Il est évident que Van Vaernewyck et Van Mander ne l'ont pas vu, ils n'en parlent que d'après la tradition; mais le peu qu'ils en disent suffit pour démontrer qu'il ne peut être question d'un grand panneau, comme celui de l'Adoration. La seule particularité, d'ailleurs fort étrange, d'être peint à la colle le prouve à l'évidence. Il n'est pas admissible que Jean Van Eyck se soit servi du vieux procédé détrôné par lui-même pour peindre un des compartiments de son œuvre principale. Les termes dont se servent les deux auteurs prouvent qu'il s'agit là d'une sorte de soubassement ou de console, peut-être en pierre, sur lequel reposait tout le retable. L'enfer était probablement représenté sur une surface formant un creux dans ce soubassement : en tout cas, il ne pouvait avoir une grande dimension, car la partie inférieure du retable reposant à peu près sur l'autel, il

---

kniën buyghen voor den naem Jesu, oft het Lam : maer alsoo men dat liet suyveren oft wasschen, is het door onverstandighe schilders uytghewischt en verdorven gheworden. » Van Mander, *Op. cit.*, f. 2.

est peu probable que jamais l'œuvre ait été placée à une plus grande hauteur.

Quoi qu'il en soit, cette peinture du socle n'existait déjà plus un siècle après les Van Eyck, et c'est la première mutilation que subit la vaste épopée. Quant au nettoyage entrepris par Blondeel et Schoreel, il paraît qu'il se fit avec conscience et que l'œuvre n'en subit aucun dommage.

Un peu plus tard, elle faillit être conduite en Espagne. Philippe II la convoita, et, si nous en jugeons par ce qu'il fit ailleurs, il doit avoir fait de vives instances pour l'obtenir. Mais n'ayant pas réussi, il chargea Michel Coxcie de lui en faire une copie, qui fut commencée en 1559. Nous en parlerons plus loin.

Viennent les troubles des Pays-Bas et les excès des iconoclastes. Le 19 août 1566, les sectaires gantois se rendent à l'église des Augustins et y détruisent deux autels : cet acte de vandalisme jeta la consternation parmi le clergé et la population honnête. Les chanoines de Saint-Bavon se hâtèrent de fermer leur église, recueillirent les objets les plus précieux, entre autres le tableau de l'*Agnus Dei*, et mirent le tout en sûreté dans la nouvelle citadelle. Cet exemple fut suivi par le clergé des autres paroisses ; en deux jours tous les autels furent dépouillés, tous les objets d'art, tableaux, reliquaires, etc., furent transportés au même endroit, ou cachés dans les demeures d'honnêtes bourgeois, entre autres, chez le peintre et poète Lucas de Heere [1]. L'*Agnus Dei* fut probablement replacé dans l'église au mois d'octobre de l'année suivante.

Mais il courut de nouveaux dangers quelques

---

[1] *Voy.* DE JONGHE, *Gendtsche geschiedenissen*. Ghendt, 1752 ; p. 18 ; — BLOMMAERT, *de nederduitsche schryvers van Gend* ; p, 140.

années plus tard. Dans un curieux Mémoire relatif à Saint-Bavon, écrit par Corneille Breydel et publié en partie par M. Kervyn de Volkaersbeke [1], il est rapporté « que cette précieuse peinture fut transportée à l'hôtel de ville par ordre des chefs du parti calviniste; que leur intention était de prier le prince d'Orange de l'offrir à Élisabeth, reine d'Angleterre, en reconnaissance de l'appui qu'elle accordait aux sectaires gantois; mais que Josse Triest, seigneur de Lovendeghem, appuyé de ses amis, s'y opposa en alléguant qu'il avait des droits sur cette œuvre d'art en qualité de descendant des donateurs. Sa réclamation fut admise et Gand conserva la sublime création du génie des Van Eyck. »

M. Kervyn ne nous dit pas en quelle année eut lieu cette translation. Mais, selon toute probabilité, ce fut au commencement de 1578, pendant le règne démagogique de Ryhove et Hembize. Au mois de février de cette année, par ordre du magistrat, la plupart des églises durent porter leurs trésors à l'hôtel de ville. Les objets d'or et d'argent furent immédiatement utilisés, les œuvres d'art furent détruites, ou, comme celle des Van Eyck, conservées dans quelque but. La proposition seule d'offrir l'*Agnus Dei* à la reine Élisabeth, est une preuve du prix qu'avait ce tableau aux yeux des Gantois, même en ce temps de trouble. La reine Élisabeth avait, à diverses reprises, avancé de l'argent aux États insurgés contre l'Espagne, et plus d'une fois elle en exigea le remboursement ou les intérêts dans les termes les moins tendres. Il fallait avoir une haute idée de la valeur du chef-d'œuvre pour le présenter, en quelque sorte, comme rançon, ou arrhes

[1] *Les églises de Gand*, t. I; pp. 53 et 256.

de payement, à une reine tracassière et exigeante.

Le tableau resta à l'hôtel de ville jusqu'après la prise de Gand par Farnèse (17 septembre 1584). On chargea le peintre François Hoorebaut d'opérer la translation de l'œuvre à l'église. Les comptes de la ville mentionnent le salaire qu'il reçut pour ses soins [1].

Le 1er juin 1641, par l'imprudence des plombiers, le feu prit au toit de l'église et consuma une partie de la tour. Dans le sauvetage des objets précieux, on songea de suite au retable. Il fut extrait de la chapelle et transporté en lieu sûr.

En 1663, l'œuvre dut subir un nettoyage. Le peintre Antoine Vanden Heuvel en fut chargé et il reçut pour salaire trois livres de gros. Ce prix semble indiquer qu'il ne s'agissait pas d'un travail de grande importance [2].

Depuis cette époque jusqu'en 1785, l'œuvre paraît avoir été laissée en repos. On ne constate pendant ces deux siècles, ni restauration, ni enlèvement. On raconte que Joseph II, visitant l'église de Saint-Bavon, fut scandalisé des volets d'Adam et Ève et, comme dit M. Michiels, " on prit pour des ordres ses remarques saugrenues, et on ferma servilement les ailes. "

Cette anecdote a été rapportée, en premier lieu, si nous ne nous trompons, par M. L. de Bast. " Ce monarque, dit-il, exprima son étonnement de voir exposée dans une chapelle de ce temple une production aussi peu décente, disait-il; et voilà peut-être la

---

[1] Item betaelt Franchois Hoorebaut van zulx als hy verleyt hadde int 'draghen van de twee stux vande tafel van Adam ende Eva, van up stadthuis tot in de kercke, ii sch. gr. (Kervyn, *Les églises de Gand*, t. I; p. 53, note.)

[2] Item betaelt M. Vanden Heuvel, over het schoonmaecken vande schilderye van Adam en Eva, per billet. ord. ende quit. iii lib. gr. (Kervyn, *op. cit.*; p. 53.)

source du mal qui nous a fait perdre ces chefs-d'œuvre ; car, depuis cette époque, les volets des tableaux sont restés fermés, et c'est à cette même tradition qu'il faut attribuer qu'ils n'ont pas été replacés, lorsque les tableaux ont été renvoyés de Paris, et détournés par la suite de leur destination primitive [1]. » Sans vouloir contester l'authenticité du fait, nous ferons remarquer qu'il y a, en tout cas, erreur de date. Ce n'est pas en 1785 que Joseph II vint à Gand, mais en 1781. On a décrit minutieusement le voyage dans les Pays-Bas de « mon frère le sacristain, » comme l'appelait Frédéric II, et la *Gazette van Gend* relate les détails de son séjour à Gand, le 17 juin 1781 ; mais nulle part, il n'est question de l'incident du table .u.

En admettant que le fait soit vrai, il semble qu'il eût suffi de détacher seulement les deux volets d'Adam et Ève ; mais dans le récit de M. de Bast, paraphrasé plus explicitement encore par M. Michiels, il est bien question de l'enlèvement de *tous* les volets. Nous ne comprenons pas la nécessité de cette mesure et nous ne comprenons pas davantage comment, quelques années plus tard, quand le pays s'insurgea contre le monarque, on n'ait pas remis ces volets en place. Il y a donc lieu de douter qu'à cette époque, on ait détaché autre chose que les panneaux d'Adam et Ève.

Quoi qu'il en soit, l'œuvre ne resta pas longtemps entière. En 1794, dit M. de Bast, les panneaux du milieu furent emportés par les commissaires français, « peu de temps après, les volets qu'ils n'avaient pas enlevés furent mis en lieu de sûreté. M. Denon, directeur du Musée de Paris, fit des instances pour obtenir ces volets, et fit même offrir en échange des tableaux

---

[1] *Messager des sciences de Gand*. 1825 ; p. 164.

de Rubens; mais M. l'évêque Fallot de Beaumont, administrateur éclairé, ne voulut jamais y consentir, sachant apprécier que ces peintures avaient un double intérêt pour la ville de Gand. »

Les panneaux transportés à Paris figurèrent au Musée central des arts, dans cette immense réunion de chefs-d'œuvre, formée des dépouilles enlevées aux pays conquis par les armées de la République. Ils sont cités dans la notice des tableaux, etc., exposés dans la grande galerie, dont l'ouverture a eu lieu le 18 germinal an VII, sous les nos 278 à 281.

A la chute de l'empire, les dépouilles des peuples vaincus revinrent, en partie, aux lieux d'où elles avaient été extraites. Les commissaires des Pays-Bas, envoyés à Paris pour procéder à la réception des objets restitués, expédièrent à Gand les panneaux des Van Eyck : ces panneaux furent déposés provisoirement à l'Académie royale de dessin et rendus ensuite à l'église. Le gouverneur de la Flandre porta à cette occasion un arrêté que nous croyons devoir reproduire, comme une preuve nouvelle de la sollicitude dont on entourait ces chefs-d'œuvre.

« LE CONSEILLER D'ÉTAT, GOUVERNEUR DE LA FLANDRE
« ORIENTALE,

« Vu l'arrêté de S. E. le commissaire général de l'instruction, des sciences et des arts, en date du 3 du courant, relativement à la destination des tableaux récupérés sur la France et appartenant à cette province, ensemble les décrets de Sa Majesté, des 6 octobre et 25 novembre dernier,

« ARRÊTE : ART. 1er. Les tableaux dont la description et la propriété sont relatées dans l'état annexé au

présent arrêté et qui sont aujourd'hui déposés à l'Académie royale de dessin à Gand, seront restitués aux églises ci-après dénommées, savoir : à l'église de Saint-Bavon à Gand, nos 1, 2, 3, les trois tableaux représentant *Dieu le Père, la Vierge et saint Jean-Baptiste*, peints par Jean Van Eyck.

« 4. L'*Adoration de l'Agneau*, peint par Van Eyck.

. . . .

« Art. 5. Les restitutions autorisées par le présent arrêté se feront sous la condition expresse que les tableaux rendus ne pourront jamais être aliénés sans l'autorisation du gouvernement, et il sera fait mention de cette clause particulière dans les procès-verbaux mentionnés à l'article précédent.

« Art. 6. MM. les maires des villes de Gand, Alost et Termonde veilleront à la conservation et à l'entretien de ces objets d'art, concurremment avec la direction des églises où ils seront déposés.

« Art. 7. Les maires des villes susnommées nous feront un rapport à la fin de chaque année de l'état dans lequel ces tableaux se trouvent pour être par nous transmis à S. E. le commissaire général de l'instruction, des sciences et des arts.

« Fait à Gand, le 2 mai 1816.

« *Signé* De Coninck. »

Le 10 mai 1816, les précieux panneaux furent de nouveau replacés sur l'autel, mais on ne sait pourquoi l'on n'y remit pas en même temps les volets que l'on avait cachés en 1794, pour les soustraire aux commissaires français. Cette négligence fut la cause d'un malheur irréparable.

Pour en faire le récit, nous laisserons la parole à M. L. de Bast.

« Peu de temps après, pendant l'absence de M. l'évêque de Broglie, qui s'était retiré en France, l'administration du diocèse de Gand fut dirigée par un vicaire-général, à qui l'esprit national et l'honneur de l'école flamande étaient fort indifférents [1]. Un marchand de tableaux [2] se présente, et, comme le proverbe dit qu'*il est bon de pêcher en eau trouble,* on fait croire aux personnes chargées de la direction de l'église que ces volets n'ont d'autre mérite que leur ancienneté ; qu'il n'était plus d'usage de placer des volets aux tableaux et que d'ailleurs les sujets n'avaient rien de commun avec les peintures intérieures ; enfin, que c'était le moment de s'en défaire favorablement !... On a la faiblesse de se laisser séduire, sans s'apercevoir qu'on était le jouet de quelques spéculateurs, et les parties les plus intéressantes de cette noble composition furent ravies à la Flandre, par la faute de l'étranger qui se trouvait à la tête du diocèse et qui aurait dû empêcher l'aliénation de cette merveille de l'art du xve siècle. L'acquéreur traita l'affaire avec beaucoup de mystère, et ce ne fut que le lendemain du départ des tableaux, que nous apprîmes l'adroite supercherie avec laquelle on était parvenu à mutiler la production la plus précieuse de la renaissance des arts. Nous en informâmes M. Van Hulthem, alors greffier de la deuxième chambre des états-généraux ; il fit faire de suite des perquisitions conjointement avec M. le comte de Lens, alors bourgmestre de Gand, qui s'était rendu à Bruxelles pour faire mettre arrêt sur cette espèce de larcin ; mais tous les moyens de l'intrigue ayant été employés pour le soustraire à la recherche de l'administration,

---

[1] Il se nommait Jacques Pierre Le Surre.
[2] M. L. J. Nieuwenhuys, décédé à Bruxelles, en mars 1862.

leurs démarches demeurèrent sans succès. Un procès fut intenté aux vendeurs ; leurs moyens de défense, quoique faibles, l'ayant fait traîner en longueur, l'affaire n'a pas eu d'autres suites, depuis que ces objets sont passés en des mains étrangères. Au surplus, l'ancien vicaire général s'étant retiré du pays, après le décès de M. de Broglie, le signataire de la quittance, en sa qualité de trésorier, serait devenu seul responsable d'une vente dont il n'était pas l'auteur. »

Les volets avaient été cédés à M. Nieuwenhuys pour la somme ridicule de 3,000 florins. Ce marchand les vendit, à M. Solly, pour la somme de 100,000 francs selon les uns, de 80,000 selon les autres. Le roi de Prusse acquit plus tard la collection de l'amateur anglais pour 1,875,000 francs. Il paraît que dans cette somme les volets de Van Eyck figurent pour une somme estimative de 400,000 francs.

L'œuvre gantoise fut donc mutilée pour toujours. Si le droit qui régit les actions des individus était le même qui règne entre les gouvernements, nul doute que l'État prussien n'eût été obligé de nous rendre ces précieux objets. On n'ignorait plus en Europe qu'ils avaient été vendus sans droit et exportés du pays d'une manière subreptice. Si le souverain qui régnait alors en Belgique et qui était allié à la famille royale prussienne eût essayé, par voie diplomatique, de les racheter, peut être eût-on réussi...

En 1822, un nouveau malheur menaça les panneaux qui nous restaient encore. Le 11 septembre, un incendie, attribué à l'imprudence d'un plombier, se manifesta dans les toits latéraux de la haute église et exerça les plus grands ravages précisément au-dessus de la chapelle de *l'Agnus Dei.* « Ce fut par une pluie de plomb fondu entremêlé de cendres brûlantes, dit M. de

Bast, que nous avons fait ôter le tableau, non sans danger pour les personnes qui escaladèrent l'autel, et qui, sans échelles et sans outils, étaient obligées de descendre ces tableaux qui sont d'une grande pesanteur. »

Depuis cet incendie, l'histoire de l'*Agnus Dei* se borne à des rapports administratifs et à des restaurations. Mais cette histoire est encore assez curieuse : ces pièces officielles nous démontrent que désormais on suivra à l'égard des chefs-d'œuvre artistiques une nouvelle ligne de conduite, et témoigne du zèle et de la vigilance de ceux que l'autorité en a nommé les tuteurs. L'histoire des nettoyages et des restaurations est pleine d'enseignements aussi.

On nous saura gré peut-être de publier quelques-unes de ces pièces.

Nous avons vu que les maires des villes auxquelles on avait restitué des objets d'art, étaient obligés de faire un rapport annuel sur l'état de ces tableaux. Cette prescription paraît être tombée en désuétude de bonne heure.

Mais il fut institué à Gand une commission pour la conservation des objets d'art, commission composée des hommes les plus dévoués et les plus intelligents, et qui avait accepté la surveillance de tout ce que la capitale de la Flandre possède de plus précieux. Le retable de Saint-Bavon fut tout naturellement le principal objet de leur sollicitude. Voici, dans son style un peu rude, l'un des rapports présentés à cette commission : il est l'œuvre de M. L. de Bast, le studieux investigateur de l'histoire des Van Eyck, l'homme à qui revenait de droit la mission de protéger les œuvres de ces grands artistes :

« Messieurs, en vertu des décrets de Sa Majesté le roi,

en date du 6 octobre et 25 novembre 1815, les tableaux récupérés sur la France et appartenant anciennement à l'église Saint-Bavon ont été restitués à cette église le 10 mai 1816, sous la condition exprimée dans l'art. 6 de l'arrêté de S. Exc. le Gouverneur de la Flandre orientale, par laquelle le maire de la ville de Gand veillera, concurremment avec la direction de l'église, à la conservation et à l'entretien de ces objets.

" En 1822, lors de l'incendie de la toiture latérale de l'Église, ces tableaux ont couru les plus grands dangers, non-seulement par les risques du feu, mais encore par leur enlèvement spontané de la place qu'ils occupaient, et ils se trouvent en ce moment dans un état de dégradation qui réclame une restauration soignée.

" Le tableau qui a le plus souffert est l'*Adoration de l'Agneau* et les trois tableaux qui couronnent cette composition, chef-d'œuvre des frères Van Eyck.

" Le panneau du grand tableau a été fendu d'un bout à l'autre, lorsqu'on a été obligé de le retirer, par la force, de l'autel. Ensuite, ces tableaux replacés provisoirement, ont été cloués dans leurs châssis, ce qui, pendant la sécheresse de l'été dernier, a empêché le jeu du bois et a causé une fente à travers la partie de peinture la plus délicate du panneau principal. Exposés depuis dix ans aux rayons ardents du soleil, la couleur en est devenue si sèche, qu'elle est sujette à s'écailler par l'humidité, si on les replace dans l'état où ils se trouvent maintenant; car depuis l'époque où ils ont été privés de leurs volets, ils ont plus souffert que pendant les quatre siècles qui l'ont précédée.

" Pour mettre ces tableaux en état d'être conservés à la postérité le plus longtemps possible et les préserver d'une destruction totale, il serait urgent :

" 1° D'en ôter le vernis avec la plus grande précau-

tion et de les faire restaurer dans les endroits qui ont le plus souffert, par un homme intelligent et prudent et qui sache respecter religieusement les traces du pinceau de l'artiste célèbre à qui nous devons cette belle et intéressante production.

« 2° De les enchâsser dans leurs cadres de manière que les panneaux exposés, pendant une partie de l'année, à un air extrêmement humide, et, une autre partie de l'année, à une chaleur excessive, puissent s'étendre et se retrécir sans rencontrer de la résistance.

« 3° Que les tableaux replacés soient recouverts d'un rideau.

« Laisser dans cet état déplorable et continuel de dégradation l'une des productions de peinture les plus intéressantes qui existent en Europe, serait un blâme dont la postérité ne nous excuserait jamais; déjà des reproches amers nous ont été adressés publiquement par les savants et les amateurs de Berlin et de Londres, qui sont venus successivement déposer leurs hommages au pied de ce chef-d'œuvre du régénérateur de la peinture.

« Pour avoir une idée certaine de l'état de ces tableaux, je me suis adressé à l'artiste que l'opinion publique désigne comme le plus expérimenté dans cette partie, pour faire un essai sur un des panneaux qui avaient le moins souffert, *la Vierge.*

« Malgré la renommée de ce peintre (M. Lorent), j'ai voulu m'assurer de son travail en allant journellement voir ce qu'il faisait et en priant M. Schultz, peintre allemand, enthousiaste des ouvrages de Van Eyck, et envoyé à Gand par la cour de Berlin pour y copier plusieurs tableaux de cette composition, à bien vouloir surveiller la restauration du panneau confié à M. Lorent avec l'agréation de MM. les vicaires.

« Cette restauration a eu lieu dans le local attenant à l'église, le même où M. Schultz faisait ses copies. J'ai cru que cela était indispensable ; et, si on se décide à faire restaurer ces tableaux en entier, il serait urgent de le faire sous les yeux d'un membre de la commission, car ces messieurs ont tant de vanité et se font une si grande illusion sur leur talent, que la plupart ne rougissent pas de nous proposer de repeindre à moitié les plus beaux ouvrages de Rubens, de Van Dyck, de Memling ou de Van Eyck, et de vous défier d'y reconnaître d'autre pinceau que celui de ces célèbres peintres. M. Lorent, s'en tenant à retoucher les parties de ce tableau qui avaient le plus souffert, s'est parfaitement bien acquitté de ce travail ; je n'en juge pas seulement par moi-même, mais M. Schultz et ensuite plusieurs autres artistes allemands, qui s'entendent parfaitement en cette partie et qui travaillent à Berlin à la restauration des tableaux de la collection d'anciens maîtres de la galerie du roi de Prusse, ont confirmé la bonne opinion que je m'en était formée.

« Pour donner à M. Lorent toute la facilité et pour ne le borner en rien, on lui a laissé faire ce travail en journées. Il y a mis huit jours et a compté 120 francs ; ce qui revient à 15 francs par jour.

« Lorsqu'en 1822, MM. les chanoines lui témoignèrent le désir de connaître la somme que devrait coûter la restauration de la composition entière, il la fixait à 1,000 francs, ce qui est la cause principale pour laquelle ces tableaux sont restés dans cet état et qui m'a fait faire l'essai par journée sur le tableau de *la Vierge*, espérant que le travail qu'il y aurait fait lui-même aurait pu l'engager à diminuer son prix. Il en demande actuellement 700 francs. J'ai communiqué cette offre à MM. les chanoines qui l'ont cru trop

élevée pour lui laisser continuer l'ouvrage, et ils m'ont chargé de prendre des informations chez d'autres restaurateurs pour connaître leur prix et leur opinion sur ce travail ; à cet effet, j'ai fait appeler M. Van de Vin pour les examiner aussi, et il a demandé pour les restaurer *comme il faut*, dit-il, 400 francs. Peut-être si on s'adressait à d'autres, il pourrait y avoir encore une diminution sensible; mais, comme il s'agit de bien faire, j'ai pensé devoir me borner à ces deux artistes. On vante aussi beaucoup la manière de nettoyer ou d'enlever les anciens vernis de tableaux, de M. Bordeaux ; si peut-être on employait ces diverses personnes à la fois, il serait possible qu'on parviendrait à faire un bon ouvrage. Toutefois, je laisse à la sagesse de la commission à déterminer la marche à suivre dans cette question. D'après tout ceci, il paraît que la somme de 300 florins suffirait pour couvrir ces dépenses, et mettre la commission, la régence de la ville et la direction de l'église, à l'abri de tout reproche, et conserver ainsi un ouvrage dont la valeur devient inestimable depuis qu'un souverain étranger vient de payer, seulement pour les volets, une somme exorbitante, et vient aussi de faire copier à grands frais les parties qui lui manquent de cette composition.

« Deux autres tableaux qui, il y a douze ans, ornaient également le Musée central de Paris, et qui se trouvent actuellement dans la même église, demandent aussi quelques réparations, moins considérables, il est vrai, mais comme l'art. 7 de l'arrêté susmentionné ordonne de faire annuellement à S. Exc. le Gouverneur de la province, qui ensuite le transmet à S. Exc. le Ministre de l'Intérieur, un rapport détaillé sur l'état dans lequel ces tableaux se trouvent, j'ai

pensé, Messieurs, que je devais aussi mentionner, dans ce rapport, ces deux ouvrages, dont l'un appartient au pinceau du maître de l'illustre chef de l'école flamande (Otho Vœnius) et représente la *Résurrection de Lazare;* l'autre *Jésus au milieu de ses disciples*, par François Pourbus.

L'arrêté prescrit bien au premier magistrat de la ville et à la direction de l'église, de veiller à la conservation et à l'entretien de ces objets, mais il n'indique pas le moyen pour couvrir les dépenses que l'entretien et la conservation pourraient occasionner. Il résulte de là que ces tableaux resteront peut-être encore longtemps dans le même état, si on n'assigne de fonds particuliers ou si on ne désigne l'administration qui doit y pourvoir, ou si on ne tâche de trouver un artiste qui ait le talent et le patriotisme de faire cet ouvrage pour la somme que MM. les chanoines ont de disponible pour cet objet.

Depuis la création de notre commission, la charge de veiller à la conservation de ces objets est devenue tout à fait de son ressort, et c'est sur nous que tomberait en quelque sorte toute la responsabilité qui pourrait en résulter; en conséquence, Messieurs, j'ai cru de mon devoir de vous en informer, afin que la Commission prenne les mesures qu'elle jugerait convenables.

« Gand, le 16 novembre 1826.

L. DE BAST. »

La même année 1826, la Commission fit un nouveau rapport plus pressant à la fin duquel on lit cette phrase : « et ces messieurs (probablement les membres du chapitre) veulent justifier la vente illicite des volets, en disant qu'il vaut mieux les avoir soignés et conservés dans toute leur beauté au Musée de Berlin, que de les voir dépérir dans la cathédrale de Gand. »

Le 7 janvier 1828, les restaurations n'étaient pas encore faites. La commission adresse un rapport à la régence, dans lequel elle dit que si l'on ne se hâte, il est fort à craindre de voir ces précieux panneaux perdus pour la ville et pour l'art.

Le 14 mars, à la demande du gouverneur de la province, la commission fit un rapport à la régence, d'après lequel elle estimait la dépense de la restauration à 500 florins, sur lesquels la fabrique pouvait en donner 100. Le 18 mars, le collége des bourgmestre et échevins autorisa la restauration, se faisant fort de demander au conseil de régence les 400 florins indispensables.

Dans la séance du 7 avril suivant, la commission statue :

On proposera à MM. les chanoines de faire la restauration des tableaux de Van Eyck, dans la maison de M. de Thiennes, un seul à la fois. M. Lorent suppose devoir travailler au Christ et au saint Jean, vingt-six à trente jours au plus, à raison de 15 francs par jour. Il suppose aussi que l'*Agneau* demandera également une quinzaine de jours. Il se mettra à l'ouvrage le 28 avril. Les jours se comptent depuis huit heures du matin jusqu'à six heures du soir.

Le mandat de payement fut donné le 6 octobre 1828, et la commission lui témoigna sa satisfaction de son travail [1].

---

[1] Voici le texte de la note fournie par ce restaurateur à la journée.

Note des restaurations faites par moi, Jean F. Lorent, peintre, à Gand, par ordre de la commission des beaux-arts de Gand, aux tableaux des frères Van Eyck de Saint-Bavon :

1825 10 jours pour *la Vierge*.
1828 12 jours pour *Dieu le Père*.
15 jours pour *le saint Jean*.
18 jours pour *l'adoration de l'Agneau*.

55 total de journées (*sic*), à raison de 15 francs par jour,

Les volets d'Adam et Ève n'avaient pas fait partie de la restauration faite en 1828. Voici ce que nous lisons à leur sujet dans un nouveau rapport de l'année 1834 :

« Quant aux objets d'art les plus importants et qui réclament impérieusement des moyens de conservation, nous citerons les deux précieux tableaux d'*Adam et Ève*, par les frères Van Eyck ; ils gisent dans les greniers de la cathédrale de Saint-Bavon, et y sont relégués à cause de certaine nudité qui ne permettrait plus qu'on les expose dans une église : mais il serait à désirer qu'ils ne fussent pas perdus pour la science et qu'on pût les déposer dans l'un ou l'autre musée de Gand. On se rappellera que les autres volets de l'*Agneau de l'Apocalypse*, vendus en 1817, par des personnes qui n'en connaissaient pas le prix, pour la somme de 6,000 francs, furent revendus un an après, à Bruxelles, 100,000 francs et passèrent enfin dans la galerie du roi de Prusse pour le prix de 410,000 francs. »

Cette réclamation n'obtint aucun succès. La fabrique conserva les deux volets proscrits et les cacha de mieux en mieux. Quant au retable, il continua à faire l'admiration des visiteurs. Le règne de l'école pseudo-antique de David était fini, une renaissance nouvelle avait remis en honneur l'étude des maîtres originaux du moyen âge. De toutes parts on venait s'incliner devant les merveilles des vieux peintres flamands. Ce mouvement artistique ne contribua pas peu à forcer les administrations de veiller avec plus de soin que jamais sur les trésors qui leur étaient confiés.

---

fait 825 francs, représentant fl. 389-81 des Pays-Bas. La besogne a été terminée le 23 juin 1828.

Pour acquit, à Bruxelles, le 20 novembre 1828.

J. LORENT, père.

A Gand, particulièrement, la commission des beaux-arts continua avec un redoublement de zèle sa mission de surveillance.

En 1858, elle signala de nouveau des détériorations au tableau de l'Agneau. Le bureau des marguilliers, par une adresse à l'évêque du 19 février, déclare « qu'ils n'ont pas cru devoir conclure des remarques faites par MM. les délégués, que le tableau des frères Van Eyck ait besoin de réparations urgentes. »

La commission insista. Dans deux visites faites au chef-d'œuvre, elle constata très-minutieusement les parties endommagées, soit par le temps, soit par des restaurations antérieures. Le 12 avril 1858, elle adresse une note aux bourgmestre et échevins et transmet le procès-verbal des délégués. Dans l'entretemps, une notice sur l'état du tableau avait été communiquée à l'académie de Belgique par M. de Busscher. (*Bulletins*, 2e série, t. IV, no 4.) Cette notice contient tout l'historique des démarches pour arriver à la restauration.

La fabrique, sans s'opposer à ce travail, prétendit le faire exécuter elle-même. Dans une lettre adressée à l'évêque le 10 octobre 1858, elle annonce que « quelques tableaux de grands maîtres décorant son église venaient de subir les restaurations reconnues nécessaires et qu'elle avait l'intention de faire restaurer également l'œuvre des frères Van Eyck, par un artiste de confiance, au moyen de souscriptions à recueillir dans la paroisse. »

Cette lettre fut communiquée à la commission des monuments de Gand, le 24 février 1859. Celle-ci, dans un rapport très-bien motivé, en date du 14 mars suivant, fit observer que « des restaurations faites dans ces conditions n'offraient pas les garanties dont le règle-

ment existant sur la matière a voulu les entourer, » et demanda que » tous les intervenants arrêtassent de commun accord les moyens les plus efficaces pour conserver encore longtemps un des chefs-d'œuvre les plus précieux de notre glorieuse école. »

Mais la fabrique, ne tenant aucun compte de ces observations, fit ôter les tableaux et se mit en devoir de les faire restaurer. La commission des monuments, par une lettre du 12 mai 1859, revint à la charge auprès du conseil communal, pour que celui-ci interposât son autorité afin de rappeler la fabrique à l'exécution des règlements. Mais tous ses efforts furent inutiles, la restauration se fit sans contrôle de sa part. Heureusement, cette restauration se fit d'une manière convenable.

Depuis lors, eut lieu un nouveau démembrement de l'œuvre de Van Eyck. Les volets d'Adam et Ève, cachés dans une des dépendances de l'église, en sortirent pour se rendre au musée de la capitale.

Depuis longtemps, on avait signalé le triste abandon de cette partie de l'œuvre, et le gouvernement, qui n'avait aucune action sur la fabrique de l'église, ne trouva qu'un moyen de les tirer de l'oubli, celui d'en faire l'acquisition.

Les premières démarches de la part du gouvernement pour obtenir de la fabrique de Saint-Bavon la cession des deux volets *Adam* et *Ève*, remontent à 1858. Dans la séance du 12 décembre 1858, de la commission des monuments de Gand, M. Canneel » entretient la commission d'une rumeur publique concernant le tableau des frères Van Eyck. D'après cette rumeur, le gouvernement aurait proposé à la fabrique de Saint-Bavon de lui vendre les deux volets Adam et Ève pour la somme de 8,000 francs, et la fabrique aurait

répondu qu'elle les cèderait à raison de 100,000 fr. »

La commission fit d'énergiques protestations; malheureusement, en présence d'attributions mal définies, elles n'aboutirent pas.

Plus tard, cette cession s'opéra par un concours de circonstances fortuites. Vers la fin de 1860, celui qui écrit ces lignes signala à M. le secrétaire de la Société des beaux-arts de Gand, l'existence de la copie faite par Coxcie des six volets manquant à l'*Agnus Dei* et l'engagea vivement à les faire acquérir par la ville de Gand, afin de compléter l'œuvre des frères Van Eyck.

Le secrétaire, M. F. Van der Haeghen, dans une séance du 16 décembre 1860, fit donc connaître à la commission que les volets étaient en la possession de M. Nieuwenhuys, marchand de tableaux à Bruxelles, lequel était disposé à les céder à un prix raisonnable. La commission fut d'avis d'appeler immédiatement sur ce point l'attention du collége. Ce qui fut fait.

Et, d'après les premiers pourparlers, il parut si évident que la ville ne laisserait pas perdre cette occasion de compléter l'œuvre des Van Eyck, que l'intermédiaire officieux n'hésita pas à arrêter les tableaux chez le vendeur, afin qu'il n'en disposât point.

Cependant la ville ne se décida pas. Une négociation qui menaçait de devenir interminable eut lieu entre la régence de Gand et la fabrique de l'église : les volets pouvaient d'un jour à l'autre être vendus et sortir du pays, et c'eût été une faute nouvelle, après la vente inconcevable de 1816, que de ne pas acquérir cette copie célèbre aussi dans l'histoire, et qui, jusqu'à un certain point, pouvait consoler les amis des arts de la perte de l'original.

En présence de cette apathie, il n'y avait pas à hésiter. On eut recours au ministère de l'intérieur. Le

ministre et le directeur des beaux-arts comprirent de suite qu'il y avait urgence. Reprenant une idée antérieure, l'administration se mit en rapport avec la fabrique et négocia pour en obtenir les deux panneaux d'Adam et Ève en échange des six volets acquis du marchand, et d'autres appoints à convenir. Malgré l'opposition énergique de la commission des monuments et des sociétés artistiques et littéraires de Gand, ces négociations aboutirent, et un arrêté royal du 22 juin 1861 en fit connaître le résultat au pays. Voici, d'après le journal officiel, les conditions de cette cession :

« Léopold, etc. Vu la convention arrêtée, le 19 avril 1861, entre les délégués de notre ministre de l'intérieur et ceux du conseil de fabrique de l'église cathédrale de Gand, convention ainsi conçue :

« Art. 1er. Le conseil de fabrique cède, en pleine propriété, au gouvernement belge, pour le Musée de l'État, à Bruxelles, les deux volets représentant *Adam et Ève*, peints par Hubert Van Eyck, et qui se trouvent actuellement dans la sacristie de ladite église. Cette cession se fait aux conditions ci-après détaillées :

« Art. 2. *a*. Le gouvernement acquerra et remettra gratuitement à la cathédrale de Gand, les six panneaux peints par Michel Coxcie, d'après Hubert Van Eyck, qui se trouvent actuellement en la possession du sieur Nieuwenhuys, à Bruxelles [1] ;

« *b*. Il fera exécuter dans les six mois, par un artiste dont le choix sera convenu entre le département de l'intérieur et le conseil de fabrique, une copie des

---

[1] Fils de J. G. Nieuwenhuys, qui acquit et exporta, en 1816, les six volets actuellement à Berlin. Les copies de ces volets, par Coxcie, ont été payées au fils plus du double de la somme que le père a donnée pour les originaux !

panneaux, conforme à l'original, des tableaux représentant *Adam et Ève*, et de leurs revers, avec les modifications qui seraient indiquées par le conseil de fabrique de la cathédrale, auquel cette copie sera également cédée gratuitement;

" *c*. Le gouvernement fera adapter, à ses frais, les huit panneaux susdits au tableau principal; ces panneaux seront munis des gonds et des serrures nécessaires;

" *d*. Le gouvernement interviendra, jusqu'à concurrence d'une somme de 50,000 francs, dans les frais d'exécution des vitraux peints à placer dans les croisées au-dessus du maître-autel de l'église, dans les deux grandes croisées du transept, etc., ou dans la dépense d'autres travaux d'art à exécuter dans l'intérieur de la cathédrale . . . .

" Sur la délibération, en date du 22 avril 1861, par laquelle le conseil de fabrique approuve la convention dont le texte précède;

" Sur les avis de M. l'évêque du diocèse de Gand et de la députation permanente du conseil provincial de la Flandre orientale, datés respectivement du 22 et du 27 avril 1861;

" Vu l'arrêté royal du 16 août 1824;

" De l'avis de notre ministre de l'intérieur et sur la proposition de notre ministre de la justice,

" Nous avons arrêté et arrêtons :

" Art. unique. La convention ci-dessus mentionnée est approuvée. "

Depuis ce temps, les précieux volets sont au Musée de Bruxelles. L'artiste chargé par le gouvernement d'en faire la copie avec les " modifications " indiquées par le conseil de fabrique est M. V. Lagye.

Espérons que ce démembrement sera le dernier et que les belles parties qui nous restent du chef-d'œuvre de l'art, ne quitteront plus jamais l'autel au-dessus duquel elles rayonnent.

Le Couple de nouveaux mariés, t. I, pp. 64 et 84. Ce tableau, un des plus exquis de Jean Van Eyck, passait généralement pour représenter le peintre et sa femme. Dans l'appendice, nos auteurs ont parfaitement établi que les deux personnages dont ils offrent les portraits, sont Jean Arnoulphin et sa femme. M. Weale, longtemps après Crowe et Cavalcaselle, reproduit la même attribution. Il répète les arguments de ces derniers, mais il ajoute quelques détails sur les personnages du tableau, tirés sans doute des archives de Bruges. « Jean Arnolphini paraît s'être établi à Bruges en 1420. Il épousa Jeanne de Chenany... Il fut créé chevalier et fut membre du conseil et chambellan de Philippe l'Asseuré (qualificatif donné par l'auteur à Philippe le Bon d'après les vieux chroniqueurs). Il décéda le 11 septembre 1472. »

M. de Laborde dans la *Renaissance des arts à la cour de France* avait fait de ce tableau une description tellement erronée qu'il faut croire qu'il s'est embrouillé dans ses notes. M. Weale, en refutant longuement cette description et le roman de M. de Laborde, s'est donné une peine bien inutile, selon nous, car il a été décrit plus d'une fois, et entre autres, par nos auteurs, avec la dernière exactitude.

Le tableau d'autel du Musée de Santa Trinidad, à Madrid, (p. 91.) Cette œuvre que nos auteurs regardent comme une des œuvres capitales de *Jean* Van Eyck, est attribué à *Hubert,* par M. Passavant. (*Die Christliche Kunst in Spanien.* Leipzig, 1853, pp. 126-127.) M. Waagen qui avoue n'avoir pas vu le tableau, adopte l'opinion de

M. Passavant d'après le caractère des têtes, la facture des mains, le goût dans les draperies, qu'il a pu étudier sur un *admirable* dessin au trait du tableau de Madrid, dessin qui se trouve au cabinet des estampes à Berlin. (*Handbook of painting*, t. I, p. 55.) M. Otto Mündler qui a vu et étudié cette œuvre dit qu'il ne peut absolument pas l'attribuer à aucun des Van Eyck; selon lui, elle est due à un artiste postérieur. (Kugler, *Handbuch der Kunstgeschichte*, 4e Aufl., t. II, p. 381, en note.)

Ces divergences prouvent, une fois de plus, combien sont incertains les caractères distinctifs de la peinture d'Hubert.

Le Dernier Jugement, de Dantzig (p. 98), dit M. Waagen, est, sans conteste, l'œuvre la plus importante de l'ancienne école flamande, après l'*Agnus Dei* de Gand. Il n'est pas étonnant qu'il ait vivement attiré l'attention des connaisseurs. Mais les attributions diverses qui se sont produites à son égard nous fournissent une preuve nouvelle de l'indécision des jugements formulés par les esthétistes, et de la réserve qu'il faut mettre à les accepter.

Ce tableau, dont le *Handbook of painting* de M. Waagen donne la gravure au trait, fut transporté à Paris, comme dépouille opime, en 1807, par les soins de M. Vivant Denon, et inscrit au catalogue du Musée, sous le nom d'Albert Van Ouwater. Pendant longtemps cette attribution ne trouva pas de contradicteurs. En 1815, le triptyque revint à Berlin et y fut exposé avec les autres œuvres d'art reconquises sur la France. Dans le catalogue de cette exposition, catalogue qui fut dressé par le directeur, M. Schadow, on l'attribua à Michel Wohlgemuth, par suite de la fausse interprétation d'un passage de l'*Histoire de Dantzig*,

par Reinhold Euricke, et malgré la différence très-appréciable entre la manière de Wohlgemuth et celle des maîtres flamands. Mais M. Hirt y remarqua une si grande analogie avec un tableau de Hugues Van der Goes, qui se trouve à Sancta-Maria-Nuova, à Florence, qu'il n'hésita pas à l'attribuer à ce maître [1].

En 1818, le triptyque reprit sa place dans l'église de Sainte-Marie, à Dantzig, et devint l'objet de nouvelles études. La tradition constante dans cette ville assure qu'il est l'œuvre des frères Van Eyck. Déjà en 1616, un registre de l'église disait « que le tableau avait été peint en Brabant, par Jean et Georges Van Eichen. » En 1739, cette tradition était rapportée de nouveau par Georges Von Fürst : « Il a été peint par deux frères, nommés Jacques et Georges Von Eichen, et ils y ont travaillé quarante ans [2]. » Cette tradition fut reprise et défendue par le professeur Büsching, qui constata, sur une pierre tumulaire qui se voit dans un coin du panneau central, l'existence d'un E majuscule entre deux points .E. Cet E était, selon lui, le monogramme incontestable des frères Van Eyck, et cette découverte, qu'il annonce avec des transports d'enthousiasme, doit clore toute discussion ultérieure [3].

L'opinion nouvelle fut adoptée par M. Fréd. Förster [4], et trouva ensuite un nouvel appui dans Mme Johanna Schopenhauer [5]. Cette dame, qui avait voué un véritable culte à la mémoire des deux grands artistes fla-

---

[1] *Ueb. d. diesjähr. Kunstaustellung auf der Akademie zu Berlin*, 1815.

[2] HERM. GEORGE VON FURST, *Curieuse Reisen durch Europa*; Sorau, 1739. Cité par WAAGEN, *Ueb. H. u. J. Van Eyck*, Breslau; 1822, p. 247.

[3] *Kunstblatt*, 1821, n° 55, p. 218.

[4] *Die Sängerfahrt* v. FRIED. FÖRSTER; Berlin, 1818.

[5] JOH. SCHOPENHAUER, *Joh. Van Eyck u. seine Nachfolger*. Frankf. a. m. 1822.

mands, et qui reconnaît que son amour pour les arts lui a été inspiré par ce tableau qu'elle avait admiré mille fois depuis son enfance, car elle était née à Dantzig, cette dame, après avoir étudié les œuvres incontestables de Van Eyck, au musée de Berlin et dans la galerie Boisserée, affirme que, pour elle, il n'y a aucun doute que le tableau de Dantzig ne soit des mêmes maîtres. Elle ajoutait même, qu'à son avis, l'œuvre était antérieure au retable de Gand.

Il existe sur le tableau une inscription qui joue un certain rôle dans l'histoire des attributions. Au premier plan, à gauche, sur la pierre d'un tombeau d'où une femme vient de sortir, on lit :

ANNO DOMIN. CCCLXVII IC IAC.

Selon Mme Schopenhauer, cette inscription semble avoir été tracée postérieurement, une autre main aurait aussi repeint la tête du Juste pesé dans la balance, et le second des trois anges qui sonnent de la trompette.

M. Waagen qui publia, dans la même année 1822, son savant ouvrage sur les frères Van Eyck, adopte pleinement l'opinion de Mme Schopenhauer, et affirme, qu'ayant fait également, en 1814, à Paris, une comparaison entre l'*Agnus Dei* et le retable de Dantzig, il n'y a pas de doute que ce dernier ne soit de la main de Van Eyck. Cependant, M. Waagen réfute l'opinion de M. F. Förster qui, en ajoutant un M au chiffre de l'inscription, en faisait l'année 1367, et l'appliquait à Van Eyck. Or, d'après Van Mander, Hubert naquit seulement en 1366, et Jean vint au monde beaucoup plus tard. Selon M. Waagen, il faut ajouter MC, et lire

[1] *Ueber Hubert und Johann Van Eyck*. Breslau, 1822, p. 247.

1467. Il en concluait que Jean vivait encore vers cette époque, ce qui était encore attesté par d'autres circonstances, et qu'il était impossible qu'Hubert y ait mis la main; cependant, tout en n'admettant point, avec M. Hirt, que l'œuvre tout entière soit de Hugues Van der Goes, il est extrêmement probable que ce peintre a aidé son maître Van Eyck, et qu'on peut lui attribuer les parties les moins achevées où l'on a cru reconnaître la manière d'Hubert. En outre, il émet la conjecture que le tableau a été peint pour une famille de Dantzig, en relations de commerce avec Bruges, et que cette famille en aurait fait don à l'église principale de sa résidence.

Telle était l'opinion de M. Waagen en 1822.

L'attribution à Van Eyck semble avoir prévalu jusqu'en 1841. M. Passavant s'avisa alors de reprendre celle du catalogue de Paris, et de conclure de nouveau en faveur d'Albert Van Ouwater [1]. Mais le directeur de l'académie de Dantzig, le professeur Schulz, combattit vivement cette opinion [2]. Ce qui n'empêcha point Kugler de l'adopter encore [3] en 1842.

Dans les remarquables conférences qu'il tint à l'université de Berlin, M. Hotho consacra une séance tout entière à l'étude approfondie du triptyque [4]. Considérant l'inscription de la pierre tumulaire, il fait remarquer combien il est hasardeux de vouloir former une date avec les chiffres qui s'y trouvent. L'addition d'un M et d'un C, pour former 1467, lui paraît tout à fait téméraire, attendu qu'il y a sur la pierre de la

---

[1] *Kunstblatt*, 1841. p. 39.
[2] *Ueb. Alterth. Gegenstande d. bild. Kunst in Danzig*, 1841.
[3] *Handbuch der Kunstgeschichte*, 1842, p. 746.
[4] *Geschichte d. deutsch. u. niederl. Malerei*, t. II, p. 122-145, Berlin, 1843.

place suffisante pour loger au moins le quatrième C. Il lui est impossible de trouver une explication raisonnable du chiffre de l'inscription. En tout cas, si on adopte 1467, elle ne peut se rapporter aux Van Eyck. Il combat également la conjecture de M. Waagen sur la provenance du tableau, et objecte que, si l'œuvre était des Van Eyck, l'on n'eût pas attendu trente ans avant de l'embarquer sur un vaisseau pour la conduire à l'étranger. Puisqu'elle est arrivée à Dantzig en 1473, ce qui est constaté, il est très-probable qu'elle a été exécutée peu avant cette date, soit entre les années 1470 à 1473.

Enfin, passant à une analyse raisonnée de l'œuvre en elle-même, M. Hotho conclut qu'elle est due à Memling, et l'une des plus admirables productions de son pinceau. Le savant iconophile, qui a étudié avec soin et à court intervalle les chefs-d'œuvre de Bruges et celui de Dantzig, émet son opinion avec une foi profonde et sincère, et elle mérite une attention toute spéciale.

Le nom nouveau inscrit sur le triptyque fut accepté avec le même empressement que l'avait été jadis celui de Van Eyck. Il passa dans la nouvelle édition du manuel de Kugler [1]. M. Waagen, oubliant ses affirmations précédentes, l'adopte dans son *Handbook of painting*, et se contente de dire que c'est l'œuvre la plus importante de Memling qui soit parvenue jusqu'à nous. Cependant, dans l'édition allemande du même livre, il ajoute que l'on y reconnaît l'influence de Thierry Stuerbout [2].

---

[1] KUGLER, *Handbuch, bearb. v. W. Lübke*. Stuttg., 1861, t. II, p. 386.

[2] *Handbook of painting*, 1860, p. 97-99 ; — *Handbuch*, etc., p. 118.

En 1859, le célèbre triptyque fut le sujet d'une nouvelle étude historique et critique, par le baron Léopold von Ledebur [1]. Ce savant investigateur reprit la question dans toutes ses faces, et nous croyons qu'une analyse de son travail ne sera pas ici une addition inutile.

Il constate d'abord que nous savons aujourd'hui, d'après des sources certaines, que vers le temps de Pâques de l'an 1473, la galère hollandaise le *Saint-Thomas*, allant de l'Écluse en Angleterre, fut capturée par Paul Benecke, capitaine du navire « Peter von Dantzig » et conduite à Dantzig; sur cette galère se trouvait le triptyque qui était destiné à être porté en Italie.

Pour ce qui regarde la date de l'inscription, M. V. Ledebur rejette, avec raison, selon nous, la double addition d'un M et d'un C pour arriver à former l'année 1467 ; il veut bien admettre que le peintre ait supprimé le millésime, ce qui se faisait assez fréquemment à cette époque, mais il ajoute que l'on trouverait difficilement un second exemple de l'omission d'un autre chiffre.

En lisant donc la date de 1367, l'auteur suppose que le peintre a eu l'idée de faire allusion à la grande mortalité qui, selon les chroniques, eut lieu cette année-là, dans le Brabant, la Flandre, la Hollande, la Zélande et l'Artois. Cette allusion, en effet, n'est pas déplacée sur un tableau représentant le champ de la résurrection des morts.

Sur l'un des volets extérieurs on voit le portrait du donateur, accompagné de ses armoiries : d'or au lion de sable, à la bande d'azur [2].

---

[1] *Einiges über das berühmte Altarbild : Das jüngste Gericht in der Marienkirche zu Danzig*, von LEOP. FREIH. VON LEDEBUR. Berlin, 1859.

[2] Selon M. Hotho, la bande est d'argent (mit weissem leerem Balken).

Ces armoiries constatent immédiatement une branche bâtarde des comtes de Flandre. Or, entre tous les bâtards de Flandre de ce temps, l'auteur n'en connaît qu'un seul auquel le tableau puisse avoir appartenu, c'est le fils naturel de Louis de Male, Rodolphe de Flandre, qui fut tué en 1415, à la bataille d'Azincourt [1].

Nous ferons remarquer cependant que le père Anselme ne le mentionne point parmi les bâtards de Louis de Male.

Les armoiries de la femme présentent plus de difficultés : elles sont de gueules au lion (ou léopard) d'or, à la bande d'azur, chargée de trois tenailles (d'or, selon Hotho). Ces dernières sont un fait extraordinaire en héraldique; mais ce qui est tout à fait contre les règles, c'est de voir à droite, au-dessus de la bande, un compas entouré d'une banderolle, portant pour devise : POUR NON FALIR [2]. L'auteur, après une discussion très-ingénieuse, croit pouvoir conjecturer que ces armoiries appartiennent à la famille du Chastel.

M. von Ledebur attribue donc le tableau de Dantzig aux frères Van Eyck [3]. Et pour répondre à l'objection

---

[1] DELEPIERRE, *Précis analytique des documents de la Flandre occidentale,* t. 1er, p. CXLII.

[2] Voici comment M. Hotho décrit ces armoiries :

« Das beigefügte Wappen zeigt auf rothem Grunde einen gelben Löwen, von links nach rechts herunter mit einem blauen Queerbalken, in welchem drei gelbe Zangen. Neben dem Löwenkopf unter einer Krone steht ein geöffneter Zirkel, um den sich ein Papierstreifen mit dem Wahlspruch schlingt : *pour non faillir.* » (HOTHO, *op. cit.,* p. 143.)

[3] Voici comment M. de Ledebur établit cette conjecture :

« La famille Castiglione, dit-il, qui porte dans son écu un lion tantôt de gueules en champ d'argent, tantôt d'argent en champ de gueules, porte pour devise : *Pour non falir.* Or, il y eut au moyen âge de nombreuses relations entre l'Italie et la Flandre et même des émigrations de famille entre ces deux pays.

« Henri de Flandre, frère de Louis de Male, bisaïeul de Robert de Béthune, comte de Flandre, portait le titre de comte de Lodi. C'est

que, à la date extrême assignée à l'œuvre par les armoiries (1415), Jean eût été trop jeune, il discute brièvement la question si controversée de l'époque de la naissance de Jean, et y apporte deux arguments qui méritent considération. Le premier c'est que, vers 1418, lorsqu'il était attaché à Jean de Bavière en qualité de *valet de chambre,* il devait avoir plus de dix-huit ans, comme on le suppose quelquefois : l'auteur cite des exemples qui prouvent que ce titre était fort élevé à cette époque et ne se donnait qu'à des personnages marquants ou d'âge mûr.

Le second argument est plus délicat. S'appuyant sur une conformité des noms, il croit pouvoir identifier avec Jean Van Eyck, le peintre, Jan Van Hecke, échevin de Bruges, en 1396 ; Jan Van Eecke, en 1397-1401, et Jan Van den Eede (nom évidemment corrompu, dit-il), 1402 ; Jan Van der Eecken, 1403 [1]. Cette identification nous paraît difficile, sinon impossible à admettre.

Les questions diverses qui se rattachent au triptyque de Dantzig nous paraissent loin d'être épuisées. Celle qui concerne les donateurs, malgré l'ingénieuse et savante conjecture de M. de Ledebur, ne nous satisfait pas complétement. Les armoiries de la donatrice semblent bien être en effet celles de la famille Castiglione de Milan [2] ; mais alors nous admettrions plutôt

---

à son époque que l'on remarque pour la première fois une famille du Chastel qui porte de gueules au lion d'or. Il suppose donc qu'un Castiglione serait venu en Flandre à la suite de Henri, comte de Lodi, et y aura traduit son nom en Du Chastel, probablement ce Gilles dou Castiel qui assista à la bataille de Cassel, en 1328. Celui-ci est peut-être le père de Gilles du Chastel, conseiller de Louis de Male et de Philippe le Hardi ; lequel Gilles aura eu une fille naturelle qui sera devenue l'épouse du bâtard Rodolphe. »

[1] Delepierre, *Précis analytique des documents des archives de la Flandre occidentale,* t. VII, pp. 79-84.

[2] *Voir* sur cette famille P. Litta, *Le famiglie celebri d'Italia.*

que le tableau a été peint directement pour quelque membre de cette famille, plutôt que de recourir à cette supposition toute gratuite, qu'un Castiglione serait venu s'établir en Flandre en y traduisant son nom par l'équivalent français du Chastel. Quant à l'écu du donateur, nous avouons n'avoir découvert rien de précis.

Pour la question d'attribution, nous croyons qu'en présence de tant de divergences, elle reste encore entière. Nous avions cru un instant que ce triptyque eût pu être le *Jugement dernier*, la dernière œuvre de Thierry Stuerbout, dont Hugues Van der Goes avait fait l'estimation ; mais, en présence des documents produits par M. Van Even, documents qui constatent encore son existence à Louvain, au milieu du XVI[e] siècle, il faut abandonner cette supposition.

Il est curieux de remarquer cependant que le navire capturé sur lequel se trouvait ce chef-d'œuvre, appartenait, avec sa cargaison, à Thomas Portinari, conseiller du duc de Bourgogne, le même qui fit exécuter par Hugo Van der Goes, le retable de Santa Maria Nuova à Florence, et dont il est parlé dans la biographie de ce peintre [1].

L'une des deux *Annonciations* dont il est question à la p. 99, a été vendue en mars 1862, à la vente des tableaux de M. Nieuwenhuys, père, et acquise, pour 3,000 francs, par M. François Nieuwenhuys, fils.

Le tableau d'autel de l'église de Saint-Martin, à Ypres (p. 102), a fait l'objet de quelques discussions. Comme cette œuvre est la dernière à laquelle l'illustre

---

[1] Tous les détails relatifs à la prise du navire et aux négociations qui en furent la suite se trouvent dans CASPAR WEINREICHS, *Danziger Chronik herausg.* von Th. Hirsch u. F. A. Vossberg. Berlin, 1855, in-4°, pp. 92 et suiv. — *Voyez* aussi pour l'histoire du tableau : A. HINZ, *Das Jüngste Gericht in d. S-Marien-Ober-Pfarkirche zu Danzig.* Danzig, 1859, in-8°.

artiste aurait travaillé, il n'est pas sans intérêt d'en donner ici l'histoire.

Dans un registre de la communauté des Frères gris d'Ypres, se trouve la note suivante : « En l'année 1445, maître Jean Van Eycken, peintre renommé, peignit, à Ypres, ce magnifique tableau qui fut placé dans le chœur de Saint-Martin, à la mémoire du révérend Nicolas Malchalopie (Van Maelbeke), abbé ou prieur du couvent de Saint-Martin, et qui est enterré devant ce monument [1]. »

M. Carton appelle ce renseignement un « témoignage contemporain. » Nous n'avons pas vu le registre dont il est tiré, mais il nous semble difficile à admettre que cette note, qui contient plusieurs erreurs de détail, puisse remonter à la date qu'on lui donne. En effet, il est impossible que le tableau ait été peint, en 1445, par Jean Van Eyck, qui était mort depuis quatre ans. Le nom même de ce peintre est mal écrit, et il n'est guère probable qu'il eût été peindre ce tableau à Ypres. Joignez à cela la singulière orthographe du nom de Van Maelbeke, et constatons enfin qu'on n'y mentionne point la circonstance, assurément fort remarquable, que le tableau est inachevé.

L'ensemble de ce passage dénote une rédaction postérieure : évidemment, c'est un souvenir, une tradition qui est rapportée là.

Van Vaernewyck, dans le *Nieu tractaet*, etc. (*voir* plus haut, p. L), publié en 1562, en avait parlé dans les termes suivants : « A la prévôté (de Saint-Martin), on

---

[1] Anno 1445, heeft meester Joannes Van Eycken, een befaemden schilder, binnen Ypre geschildert dat overtreffelyk tafereel, t' welck gestelt wierdt in den choor van Sint-Maertens, tot een gedachtenis van den eerweerdigen heere Nicolaus Malchalopie, abt ofte proost van Sint-Maertens klooster, die daer voor begraven ligt. (CARTON, *Les trois frères Van Eyck*, p. 61.) *Messager des sciences*, etc. Gand, 1825 ; p. 168.

voit un tableau inachevé, et exécuté, dans le vieux temps, par Jean Van Eyck. " C'est la plus ancienne mention que nous en connaissons. Guicciardini le mentionne en deux mots : " A Ypres, il y a de lui une autre pièce, et belle et digne de mémoire. " Plus tard, dans l'*Historie van Belgis*, qui parut en 1574, Van Vaernewyck s'étend davantage sur cette œuvre :

" Dans l'église ou prévôté de Saint-Martin, dit-il, *était* conservé un tableau sur lequel on voyait une Vierge avec l'Enfant Jésus, et un abbé ou prévôt agenouillé devant elle. Les volets sont inachevés et ont chacun deux compartiments, où sont représentés le Buisson ardent, la Toison de Gédéon, la Porte d'Ézéchiel et la Verge d'Aaron, symboles de la virginité de Marie. Ce tableau est digne d'être admiré, il a été exécuté par maître Jean Van Eyck, dont les œuvres semblent plutôt être célestes qu'humaines [1]. "

Van Mander répète presque mot à mot le passage de Van Vaernewyck : " De Jean Van Eyck, dit-il, il *y avait* à Ypres, dans l'église et prévôté de Saint-Martin, un tableau de la vierge Marie, près de laquelle était un abbé priant : les volets étaient inachevés, et avaient chacun deux compartiments, avec divers symboles relatifs à Marie, tels que le Buisson ardent, la Toison de Gédéon et autres. Cette œuvre paraissait être plus céleste qu'humaine [2]. "

---

[1] In die kercke ende proostie van Sinte-Marten, wiert bewaert een tafereel, daer Ons Lieve Vrouwe met haer kindekin in ghefigureert staet, ende eenen abt oft proost daer voren knielende, de deuren zyn onvoldaen, ende hebben elck twee paercken als van den bernenden Eglentier, Gedeons Vlies, Ezechiels poorte, ende Aarons roede, die al op de maechdelicheyt van Maria corresponderen, wel besiensweerdich, oock ghemaeckt by meester Joannes Van Eyck, welcs werc meer hemelsch dan meinschelic schynt. (Van Vaernewyck, *op. cit.*, p. 133.)

[2] Daer was van Joannes tot Iper, in de kerck en prostie van Sinte-Marten, een tafereel van een Mari-beeldt, waerby quam eenen abt

Le tableau dont il est question dans ces divers passages existe-t-il encore? Dans l'article Van Eyck de la Biographie des hommes remarquables de la Flandre occidentale, M. le docteur Mersseman donne les renseignements suivants :

« Ce monument, intéressant à plus d'un titre, avait été commandé par N. Van Maelbeke, prévôt de Saint-Martin, et était destiné à orner cet antique édifice. Quoique incomplète, cette œuvre fut conservée avec un grand soin et traversa toutes les vicissitudes et les agitations du XVIe et du XVIIe siècle, sans subir la moindre atteinte. A la fin du siècle passé, peu de temps avant l'invasion des troupes de la république française, le dernier évêque d'Ypres, effrayé par la nouvelle des dévastations que ces soldats exerçaient partout sur leur passage, et craignant que le tableau de Van Eyck ne se perdît au milieu des troubles que l'avenir présageait à notre pays, le fit déposer dans son palais pour le sauver. Les événements obligèrent bientôt ce prélat à s'exiler du pays ; son palais et son mobilier, parmi lequel se trouvait le panneau de Van Eyck, furent vendus à l'encan comme biens du domaine, et le tableau fut adjugé à un boucher d'Ypres, à peu près pour la valeur du bois. La tradition assure que ce précieux monument allait être converti en rayons pour l'échoppe du boucher, lorsque M. Walweyn survint et l'acquit à un prix qui flattait la cupidité du détenteur, mais qui était bien loin d'atteindre la valeur de l'objet. Ce fut à M. Walweyn, d'Ypres, que MM. Bogaert achetèrent cette œuvre,

---

priant : de deuren waren onvoldaen, hadden elck twee percken, met verscheyden beteyckeninghen op Maria, als den brandenden Eglentier, Gedeons Vlies, en dergelycke. Dit werck gheleeck meer hemelsch als menschlyck te wesen. (Van Mander, fol. 202.)

échappée, comme par miracle, à la destruction. L'histoire de ce monument, telle que nous venons de la rapporter, est attestée par plusieurs contemporains du fait, et, par conséquent, ne peut admettre le moindre doute. »

M. Héris [1] termine cette histoire romanesque par une petite variante : « Pendant la tourmente révolutionnaire, dit-il, vers la fin du siècle dernier, le tableau disparut de l'église d'Ypres. Quelques années plus tard, il fut retrouvé dans une chaumière aux environs de cette ville, par M. Bogaert, de Bruges, peintre amateur, qui, après l'avoir possédé pendant un demi-siècle, le laissa à ses héritiers. »

Quoi qu'il en soit, les héritiers offrirent le tableau à diverses collections, et entre autres au Musée de Bruxelles, dont l'administration le refusa. Enfin, il fut acquis par M. D. Van den Schrieck. A la vente de la collection de cet amateur, en avril 1861, malgré la note exceptionnellement détaillée du catalogue, malgré les articles spéciaux que M. Héris lui avait consacrés dans le *Journal des Beaux-Arts*, et dans lesquels cet habile expert manifeste le plus vif enthousiasme pour cette œuvre qui avait été restaurée par ses soins, elle n'atteignit qu'avec peine le prix de 1,600 francs, et fut adjugée à M. F. Schollaert, gendre de M. Van den Schrieck.

L'histoire assez étrange et la fin déplorable, dirons-nous, de ce tableau, jettent l'historien dans de vives perplexités. Est-ce bien une œuvre originale de Van Eyck, est-ce une copie? Ou enfin, n'est-ce qu'une œuvre apocryphe portant un grand nom par suite d'une fausse tradition?

---

[1] *Journal des Beaux-Arts*, 1859, p. 54.

Les appréciations des iconophiles ne concordent pas. « M. Boisserée, dit M. Carton, ne croyait pas qu'il fût de la main de Jean. M. Passavant émet l'opinion que ce ne peut être qu'une copie. Les mains sont trop mal faites pour qu'on puisse les croire de Jean Van Eyck. Le premier plan est éclairé par une autre lumière que le fond, inadvertance que ce fameux peintre n'aurait pas commise. Cependant, le docteur Waagen, pendant son dernier voyage à Bruges, examina le monument avec la plus scrupuleuse attention, et son œil si expérimenté et si habile n'hésita pas à reconnaître le style propre des Van Eyck dans plusieurs parties de l'œuvre. »

Nous devons ajouter que, revenant sur sa première décision, M. Passavant consentit plus tard à y voir une production de Van Eyck. Quant à M. Héris, il est « convaincu que le panneau central est tout entier de la main de Jean, de même que le Buisson ardent, la Porte du ciel et toute la partie ébauchée des panneaux, etc. C'est un chef-d'œuvre, il a été adjugé pour une bagatelle, et son heureux acquéreur en fera 25,000 francs, quand il le voudra [1]. » Cependant, chose étrange, dans son *Mémoire sur l'école flamande,* où il parle longuement des principaux ouvrages de Van Eyck, il ne dit pas un mot du tableau d'Ypres.

MM. Crowe et Cavalcaselle n'y voient qu'une copie. Lors de la vente Van den Schrieck, les iconophiles présents étaient généralement du même avis : l'œuvre, d'ailleurs, leur paraissait tellement repeinte qu'il n'était plus possible d'y reconnaître la main d'un Van Eyck.

Que faut-il conclure de ces renseignements historiques et des contradictions des connaisseurs?

---

[1] *Journal des Beaux-Arts*, 1859, p. 54, et 1861, p. 113.

Le passage tiré de la *Chronique des frères gris* est, comme nous l'avons dit, l'écho tardif d'une tradition. La date est impossible. M. Carton a si bien senti la conséquence d'une pareille erreur, qu'il en a fait la base d'une opinion nouvelle, à savoir que l'auteur du tableau pourrait être Lambert Van Eyck, un frère de Jean et d'Hubert, dont l'existence est constatée par un document, mais qui n'est pas connu comme peintre. M. Carton accepte tout le passage cité, sauf l'indication du prénom du peintre. Il suppose que l'annaliste s'est trompé et qu'il a voulu dire Lambert au lieu de Jean.

Une erreur semblable, si elle était admissible, prouverait à elle seule que le document n'est pas contemporain. Car, de quelque naïveté que vous supposiez doué un chroniqueur vivant à l'époque où le tableau a été exécuté, il est impossible qu'il ait pu confondre Jean, le prince des peintres, avec Lambert, son frère, qui n'était peut-être même pas artiste. Évidemment, c'est bien Jean Van Eyck qu'il avait en vue, avec ou sans raison.

L'opinion de M. Carton n'a pas obtenu de succès. Cependant M. Waagen [1] l'admet encore; et prenant cette œuvre comme point de repère du talent de Lambert Van Eyck, il croit pouvoir attribuer à ce dernier les deux Sibylles et le prophète Zacharie de l'*Agnus Dei* de Gand. De sorte que l'œuvre de Saint-Bavon serait le produit de la collaboration des trois frères.

Nous n'essayerons pas de réfuter de pareilles conjectures.

Les renseignements que donne Van Vaernewyck offrent cette particularité que, dans le premier, datant

---

[1] *Handbook of painting*, t. Ier, p. 74.

de 1562, il parle du tableau comme existant à Bruges, tandis que dans le second, en 1572, il en parle comme s'il n'existait plus. « Dans l'église de Saint-Martin *était* conservé, dit-il. M. De Bast prétend qu'il y a là une erreur, et qu'il faut évidemment lire *wort, est,* au lieu de *wiert bewaert,* était conservé. On peut objecter à cela que Van Mander se sert également du passé, et l'on pourrait en conclure, avec une apparence de raison, que le tableau avait disparu entre 1562 et 1572.

Mais plus tard, Sanderus, qui était chanoine d'Ypres, en parle de nouveau : « In choro visitur imago elegantissima Virginis pusionem Jesum gestantis, ab Eyckii penicillo [1]. »

Descamps, cependant, qui décrit minutieusement les tableaux qu'il a vus dans les églises de Belgique, vers 1760, ne mentionne pas le triptyque de Van Eyck parmi les œuvres de peinture que renfermait alors l'église de Saint-Martin. Ou le tableau n'y était pas à cette époque, peut-être à cause des travaux qu'on y exécutait alors, ou, s'il y était, il ne lui a point paru digne d'être attribué au maître dont il porte le nom. En tout cas, il est étrange qu'il n'en dise pas un mot, d'autant plus qu'il en avait parlé antérieurement dans la biographie de Van Eyck. Il est vrai que son *Histoire des peintres* n'est qu'une informe compilation remplie d'erreurs et dépourvue de toute critique. « Le tableau d'Ypres, dit-il, est dans le chœur de Saint-Martin. On y voit le portrait de l'*abbé Priamo*. Les volets n'ont point été finis. » Cette phrase est traduite de Van Mander, comme le prouve la transformation grotesque de l'abbé *priant* de ce dernier en abbé *Priamo*.

L'histoire déjà si obscure de ce tableau se complique

[1] *Flandria illustrata,* t. II, p. 326.

encore par l'existence d'un sosie qui se mêle à ses destinées.

« Ce tableau, dit M. de Bast, était placé à l'endroit qu'occupe aujourd'hui la châsse en marbre de sainte Walburge : une copie de cette peinture se trouvait dans la même église, près de l'autel, dans la chapelle de la Vierge ; l'original en a été enlevé et transporté, dit-on, à l'évêché, lorsque le chœur fut revêtu de marbre, ce qui doit avoir eu lieu après l'année 1757; c'est avec les fonds donnés à l'église, en vertu du testament du chanoine Plumyoen, décédé le 10 janvier 1757, que ces changements ont été exécutés [1]. »

De cet ensemble de renseignements il ne ressort, selon nous, rien de clair ni de précis. Quant à la copie, nous y croirions difficilement : on termine un tableau inachevé, on ne le copie guère.

Pas un écrivain n'a parlé antérieurement de l'existence dans l'église de Saint-Martin de ces deux triptyques uniformes : le fait était pourtant assez curieux pour être mentionné.

Ce qui nous semble de plus admissible, c'est que le tableau de Saint-Martin est une œuvre attribuée à Jean Van Eyck par suite d'une tradition erronée. La plupart des iconophiles n'y reconnaissent point la main du maître, et cette opinion n'est pas inconciliable avec le texte que nous avons rapporté. D'abord, dans le passage de la *Chronique des frères gris*, il y a évidem-

---

[1] Dese schilderie of tafereel plachte in den choor te hangen, daer nu de marbel kasse is van Sinte-Walburge. Daer hangt een nagebutst tafereel, ofte eene copie het selve verbeeldende, in Onze Lieve Vrouwe beucke, by Onze Vrouwe autaer, boven het sitten der autaerbewaerders in Sinte-Maertens kerke, maer het origineel is uit den choor gedaen als men lest den choor in marbel heeft gestelt. » Extrait de la partie rédigée par Damant, instituteur, décédé en 1781, et qui avait continué les Annales d'Ypres. (*Messager des sciences*, 1825, p. 169.) — *Voir* aussi le même recueil, 1824, p. 450.

ment erreur, ou dans la date, ou dans le nom du peintre; et il semble plus probable que l'annaliste, fidèle écho d'une tradition, s'est trompé sur le nom plutôt que sur la date.

Cette tradition peut très-bien avoir été répétée par Guicciardini, Van Vaernewyck, Van Mander et Sanderus.

La *Tête du Christ* (p. 103). M. J. Weale, adoptant les motifs allégués par nos auteurs, rejette également, et avec raison, ce tableau parmi les apocryphes de Van Eyck. Il croit que c'est une copie en proportions reduites, et avec quelques modifications, de la *Tête du Christ* de 1438, par Van Eyck, qui se trouve au musée de Berlin, ou peut-être aussi de celle que ce maître offrit à la corporation d'Anvers, en 1420.

Nous pourrions grossir encore la liste déjà très-forte des œuvres attribuées aux frères Van Eyck; il n'est pas de marchand de tableaux qui ne se flatte d'en posséder, il ne se fait pas une vente qui n'en contienne quelqu'une. Le catalogue du cabinet Weyer, de Cologne, en compte onze de Jean, de Hubert et même de Marguerite Van Eyck, sans préjudice de ceux qui sont attribués à des élèves, à des successeurs ou à des imitateurs des illustres peintres. Le Musée royal de Bruxelles y a acquis, entre autres, la pièce principale de cette brillante série : la *Vierge avec l'Enfant Jésus sur un trône* (nº 206), inscrite au catalogue sous le nom de Hubert. On sait, d'après ce que nous avons dit antérieurement, ce que nous pensons de cette attribution ; mais, de quelque peintre qu'elle soit, c'est une œuvre remarquable de l'école flamande primitive.

CHAPITRE V.

ÉLÈVES DES VAN EYCK. — CRISTUS ET VAN DER MEIRE.

———.

La biographie de Pierre Cristus est remplie d'incertitudes, et nous croyons que nos auteurs ont confondu deux peintres différents. Nous ne savons d'après quel document ils le font naître vers 1393. Les seuls renseignements que nous possédons sur le Pietro Crista, simplement mentionné par Guicciardini, sont les suivants : Le tableau du Musée Stædel, à Francfort, portant la date de 1417 ; le tableau de M. Oppenheim, à Cologne, daté de 1449 ; les trois tableaux de Cambrai, de 1451-1454 ; l'*Annonciation* et le *Jugement dernier*, de Berlin, de 1452, et un document trouvé dans les archives de Bruges, par M. Weale, document d'où il résulte qu'il figurait encore, en 1471, parmi les notables du métier des peintres de cette ville [1].

Les autres renseignements sont apocryphes ou purement conjecturaux. Ainsi, nos auteurs qui affirment qu'en 1450, il était membre de la confrérie de saint Luc, à Bruges, avancent un fait qui est possible, mais qui n'est pas établi, attendu que le plus ancien registre de la corporation de saint Luc à Bruges, ne

---

[1] *Journal des Beaux-Arts* ; 1860, p. 192.

remonte qu'à 1618 [1]. M. Passavant suppose encore qu'en 1453, il s'établit à Salamanque, où il fonda une école d'où sortit le célèbre Fernando Gallegos [2]. Mais, encore une fois, c'est une simple supposition, basée sur ce fait que c'est en Espagne qu'a été découvert le *Jugement dernier* de ce peintre, tableau qui se trouve aujourd'hui au Musée de Berlin. Cette œuvre, décrite par nos auteurs (p. 119), porte pour inscription : PETRUS XPR. ME FECIT ANNO DOMINI MCCCC.L.II, elle passa de Burgos dans un couvent de femmes à Ségovie, et fut apportée en Allemagne par M. Frasinelli.

Mais tout ce que nos auteurs rapportent d'un séjour du peintre à Cologne, nous paraît hasardé : il est extrêmement probable qu'ils ont confondu Pierre Cristus avec le Christophorus de la Chronique de Mörkens [3]. Ce dernier est sans doute quelque artiste inconnu de l'école du Rhin.

Une question curieuse se présente à propos du tableau de Pierre Cristus qui se trouve aujourd'hui au Musée Stædel, à Francfort. Cette date de 1417 qu'il porte, et dont on a tiré tant d'arguments et d'inductions, est-elle bien authentique? Dans la discussion relative à la peinture à l'huile, nous nous en sommes servi, comme tout le monde, mais en y mettant une réserve.

M. Wauters a le premier, croyons-nous, émis un doute. « Je crois, dit-il, que la date 1417, qui se lit sur un panneau de Christophsen, doit se lire 1457; on sait que le 5 ancien ne diffère pas beaucoup d'un 1 con-

---

[1] *Journal des Beaux-Arts;* 1860, p. 192..
[2] PASSAVANT, *Christliche Kunst in Spanien,* pp. 75, 77, 124.
[3] PASSAVANT, *Kunstreise durch England und Belgien;* Frankf. a/M., 1833, p. 422.

tourné. Si l'on n'admet pas cette explication, une lacune de vingt-huit années sépare cette œuvre des autres productions du peintre [1]. »

Nous avons soigneusement examiné ce tableau et son inscription : il y a bien 1417, sans aucun doute possible; nous n'avons pas non plus trouvé la moindre trace d'altération du chiffre : l'inscription nous a paru nette, claire, intacte. Cependant nous ne regardons pas notre expertise comme infaillible. Ce tableau, qui provient de la collection Aders, d'où il vint en la possession de M. Passavant, a subi des restaurations. Jadis l'inscription était cachée sous une couche de couleur. Ce voile importun fut enlevé par les soins de son nouveau propriétaire, qui se servit bientôt après de cette date, subitement apparue, comme d'un trait de lumière, dans l'histoire de l'art. Or, par suite de ce regrettable nettoyage, il n'est pas impossible qu'une parcelle du chiffre se soit détachée et qu'un jambage seul soit resté en place. En général une inscription, une signature sont tracées par le peintre sur son œuvre quand celle-ci est terminée, par conséquent les caractères ne sont pas travaillés dans la pâte, ce sont des coups de pinceau posés sur un fond sec, formant saillie et s'enlevant facilement dans les nettoyages. Les restaurateurs de tableaux doivent, à cet égard, employer autant de prudence qu'à l'égard des glacis.

Mais on remarque dans ce panneau une particularité qui peut-être en rejetterait l'exécution à une date postérieure. Il représente, comme on sait, la Vierge assise sous un riche baldaquin, ayant sur ses genoux l'Enfant Jésus à qui elle offre une rose. Sur les mon-

---

[1] Wauters, *Roger Van der Weyden*, p. 78.

tants antérieurs du trône sur lequel elle siége, sont représentés, d'un côté, Adam, de l'autre côté, Ève. Or, ces deux figures sont, sinon des copies exactes, tout au moins des imitations manifestes d'Adam et Ève de l'*Agnus Dei*, de Gand. Il faudrait donc admettre que l'œuvre de Cristus a été exécutée après 1426 : en 1427 peut-être.

Nous ne regardons pourtant pas cette preuve comme décisive. En effet, il pourrait se faire que l'atelier des Van Eyck eût possédé longtemps avant l'*Agnus Dei* des études de ces deux figures, en guise d'*académies*, et, selon toute probabilité, c'est bien dans cet atelier même que le tableau a été peint, puisqu'on y voit reproduit le tapis qui se trouve déjà sur la *Madone de Lucca*, de Jean Van Eyck.

L'argument tiré du long intervalle entre la date de 1417 et des œuvres subséquentes du peintre, n'est pas non plus péremptoire. En effet, entre 1417 et 1449, date du tableau de M. Oppenheim, il y a, il est vrai, un espace de vingt-deux ans ; mais entre les années 1452, date du *Jugement dernier*, et 1471, date du document publié par M. Weale, il y a dix-neuf ans, intervalle de longueur presque égale, pendant lequel il n'a produit aucun tableau connu. C'est un cas assez fréquent dans l'histoire de notre école primitive, que ces longs espaces dépourvus d'œuvres datées et signées du même nom ; ainsi, par exemple, nous avons déjà fait remarquer qu'il n'existe aujourd'hui aucun tableau des Van Eyck, portant une date antérieure à 1432. Or, il est incontestable qu'ils ont peint longtemps auparavant.

Il n'y a, selon nous, aucune impossibilité à admettre que Petrus Cristus ait travaillé de 1417 à 1471 : entre ces deux dates, l'espace est de cinquante-quatre ans :

c'est une longue carrière, il est vrai, mais qui n'est pas sans exemple.

De tout ce que nous venons de dire, nous ne pouvons conclure autre chose, sinon que l'histoire de Pierre Cristus est encore très-obscure, et qu'il faut attendre des documents nouveaux pour y jeter du jour.

La biographie de Gérard Van der Meire est plus obscure encore que celle de Pierre Cristus : on ne connaît vraiment de lui que son nom. Il y a une nombreuse série de Van der Meire qui figurent sur la matricule du Livre de la corporation plastique de Gand, publié par M. de Busscher. Dès 1413, déjà, on y rencontre un Hugues Van der Meire, maître peintre; Gérard, fils de Pierre, y est inscrit comme maître en 1452, et comme juré *(gezworen)* en 1471. Tous ces Van der Meire ne formaient probablement qu'une famille.

Nous croyons que le Gérard « très-excellent en alluminer, » dont parle Guicciardini, doit être entendu pour Gérard Van der Meire et non pas pour Gérard Horembout, comme quelques écrivains l'ont pensé. Guicciardini, dans son énumération des peintres flamands, suit à peu près l'ordre chronologique : or, il nous semble que, s'il avait eu en vue Gérard Horembout, il l'eût énuméré des derniers, avec Lucas Horembout, Charles d'Ypres et autres de ses contemporains.

M. L. de Bast a publié deux renseignements sur Gérard. Le premier est donné comme « Extrait d'un manuscrit de la fin du xve siècle, appartenant à M. F. B. Delbecq. » Il y est dit : 1447. En cette année mourut la bienheureuse Colette, dans le cloître des Pauvres Claires. Son portrait, peint par Gérard Van

der Meire, disciple d'Hubert Van Eyck, a été envoyé en Picardie [1]. " Le second est " un extrait du manuscrit d'un anonyme, qui appartenait, en 1636, à M. Ch. Rym, seigneur de Bellem, extrait transcrit d'un album de feu M. Van der Beke, ancien secrétaire de la ville de Gand. " Cet extrait nous apprend " qu'avant l'iconoclastie, l'église de Saint-Jean était une perle, à cause de ses vieux chefs-d'œuvre de l'art. Maître Gérard Van der Meeren, de Gand, y avait peint une Madone, et Josse de Gand, disciple d'Hubert Van Eyck, un tableau, représentant la *Décollation de saint Jean* [2]. "

Ces deux passages, tirés de deux manuscrits différents, et cités par M. L. de Bast, l'un à côté de l'autre dans le même article, nous ont toujours paru sujets à caution. Il serait très-désirable que l'on pût vérifier l'authenticité et la valeur de ces deux manuscrits. La désignation vague " de manuscrit du XVe siècle " ne nous a pas permis de reconnaître le premier parmi ceux qui sont mentionnés dans le catalogue de la bibliothèque de M. Delbecq, vendue en 1840.

Cette double mention de deux disciples de Hubert Van Eyck est non-seulement suspecte, mais, en ce qui regarde Van der Meire, elle est inadmissible. En effet, nous venons de voir qu'il n'obtint la maîtrise qu'en 1452, vingt-six ans après la mort d'Hubert. A ce compte, il aurait fait un apprentissage d'une durée inusitée. Cette

[1] « 1447. In dit jaer is de salighe Colette gestorven int clooster van de Arme Claeren : haere fighuratie in een tafereel gebragt door Gheeraert Vander Meere, discipel van meester Hubertus Van Eyck, is in Picardien versonden. (*Messager des sciences*. Gand, 1824, p. 132.)

[2] « Voor de beeldenbraeken, de kerke van Sint-Jans was de peirel van de oude meesterstukken. Meester Geeraert Vander Meere, van Gent, had een Maria beeld geschildert en Judocus van Gent, discipel van Hubertus Van Eyck, een tafereel verbeeldende Sint-Jans onthoofdinghe. » (*Messager*, ibid.)

observation a déjà été faite dans le Catalogue du musée d'Anvers.

Quant aux tableaux attribués à Van der Meire, rien n'est moins certain qu'ils soient de lui. *Le Crucifiement* de saint Bavon porte son nom, en vertu d'une tradition dont nous n'avons pu découvrir de traces dans les sources historiques.

Le catalogue de la galerie Weyer, vendue à Cologne, août 1362, mentionnait deux panneaux sous son nom. Ces attributions, comme toutes les autres, sont purement conjecturales.

Dans l'appendice, p. 137, nos auteurs citent le nom de Jean Van der Meire. Dans la matricule de la corporation de Gand nous trouvons cité, en effet, un Jean Van der Meere, fils de Gilles admis à la maîtrise, en 1436, juré en 1447 et 1457, et enfin, doyen en 1473 et 1477. Comme il est intitulé, fils de Gilles, il ne peut être frère de Gérard, comme le dit Immerzeel. Nous avons vu, en effet, que Gérard est qualifié fils de Pierre.

Nous ne connaissons aucune œuvre de Jean Van der Meire.

CHAPITRE VI.

HUGO VAN DER GOES.

Il y a diverses versions quant au lieu de naissance de ce peintre. Guicciardini le nomme Hugues d'Anvers, Van Mander et Sanderus disent qu'il était de Bruges, enfin un document le qualifie de natif de Gand. Cette dernière opinion est la plus probable. Le registre de la corporation de Gand mentionne, dès 1395, un peintre du nom de Hugues Van Goes. En 1406, le même registre porte à la maîtrise un Liévin Van Goes (fils de Hughes, selon M. de Busscher), qui fut juré en 1412.

Le nom de Hugo Van der Goes apparaît en 1468-1469 dans un document découvert par M. de Busscher; le peintre y est qualifié de juré ou sous-doyen, sous le doyenné de Jean Clincke : ce qui impliquait une résidence à Gand au moins depuis 1465-1466. Il fut revêtu de la dignité de doyen pendant deux années consécutives : de la Noël 1473 à la Noël 1475 [1]. Ces renseignements sont tirés des registres échevinaux de Gand, ils doivent donc être considérés comme authen-

[1] De Busscher, *Recherches sur les peintres gantois*, p. 111 et suiv.

tiques. Néanmoins, le nom de Hugo Van der Goes ne figure point sur la matricule du *livre de la corporation plastique* de Gand; c'est une preuve nouvelle qu'il y a des lacunes dans ce document.

Nos auteurs supposent que Hugo pourrait bien avoir eu quelque parenté avec Mathias Van der Goes, membre de la confrérie des peintres d'Anvers. Il serait impossible d'établir ce fait, très-peu important du reste. Ce Mathias Van der Goes, qui figure au *Liggere* d'Anvers, en 1487, est le célèbre imprimeur dont les presses fonctionnaient déjà dans cette ville en 1482 [1]. Il est à remarquer cependant que Guicciardini, et, d'après lui, Vasari, qualifient notre peintre Hugo d'*Anversa*. Nous ignorons pour quel motif.

M. de Busscher a publié une série de notes tirées des *Comptes de la ville de Gand*, relativement à des travaux faits par Van der Goes, d'après les ordres du magistrat : ces notes concernent les années 1467 à 1474. Ainsi, en 1467-1468, il exécuta des peintures décoratives lors de la *Joyeuse-Entrée* de Marguerite d'York et de Charles le Téméraire; et, en 1468, il peignit, au prix de *huit escalins de gros*, des écussons aux armes papales, pour servir à la proclamation, dans la cité gantoise, du pardon ou jubilé accordé par Sa Sainteté [2]. En 1470, pour la même occasion, on lui paya 16 escalins, 1 1/2 denier de gros, pour treize grands et quinze petits écussons aux armes papales; en 1472, il en peignit treize autres plus grands, destinés à être suspendus aux portes de la ville et dans l'église de Saint-Jean. Il reçut, pour ce travail, 13 escalins de

---

[1] *Voy.* Génard, *Luister der Sinte-Lucas Gilde*, Antwerpen, 1854, p. 14.

[2] De Busscher, *op. cit.*, p. 69.

gros. En 1473-1474, il reçut encore 3 livres 5 escalins de gros, pour trente blasons aux armes du duc Philippe, ayant servi aux obsèques de ce prince.

Il est assez curieux à remarquer que toutes ces mentions authentiques ne se rapportent qu'à des travaux de décoration. Nous croyons que nos auteurs exagèrent quelque peu en disant « qu'après la mort de son maitre (Hubert Van Eyck), Hugo Van der Goes était arrivé à la hauteur de son talent, et qu'il partagea avec Van der Weyden la faveur de la cour de Bourgogne, de la noblesse et de la bourgeoisie. » Sa faveur à la cour se borne à avoir travaillé pendant dix jours et demi, en compagnie d'une centaine de peintres, aux *entremets* des noces de Charles le Téméraire, à raison de 14 sous par jour, et l'on voit, par les *Comptes de Gand*, quel genre de commandes lui faisait le magistrat de sa ville natale. Plusieurs auteurs ont avoué que Van der Goes résida pendant quelque temps en Italie. Cette assertion n'est basée sur aucune preuve. Le tableau qui se trouve dans l'église de l'hôpital de Santa-Maria-Nuova, à Florence, lui fut commandé par Thomas Portinari, qui résidait à Bruges, où Van der Goes a beaucoup travaillé. Les autres œuvres qui lui sont attribuées dans quelques galeries d'Italie ne prouvent pas davantage son séjour en ce pays.

Sa résidence à Paris, que nos auteurs fondent sur le *Crucifiement* du palais de justice, est tout aussi incertaine. Ce fameux tableau a été attribué à plusieurs maîtres, et, quant à nous, nous doutons fort qu'il puisse être de Van der Goes.

Tous les documents publiés jusqu'ici tendent à démontrer que ce peintre a passé sa carrière artistique en Flandre, jusqu'au jour où il s'ensevelit dans la solitude du cloître.

On ne sait pas au juste en quelle année il entra au prieuré de Rouge-Cloître ; ce doit être entre 1475 et 1479. Dans la première de ces années, il était doyen des peintres de Gand ; dans la deuxième, il fait l'arbitrage du tableau de Thierry Stuerbout, et on le qualifie de religieux dans les Comptes de Louvain. Nous ne connaissons pas la date de sa mort. Dans un manuscrit de la bibliothèque royale de Bruxelles, qui porte pour titre *Primordiale monasterii monachorum regularium Rubræ vallis*, etc., écrit vers 1485, on trouve une liste des religieux de ce prieuré depuis sa fondation. Hugo Van der Goes y figure parmi les frères convers ; c'est le dernier nom de cette catégorie : *frater Hugo de Goes*. Entre les *nomina donatorum* (affiliés), on remarque, également le dernier de cette liste, le nom de *frater Nicholaüs de Goes*. Serait-ce un frère de Hugues?

CHAPITRE VII.

JUSTE OU JOSSE DE GAND.

Nous n'avons pas plus de renseignements sur cet artiste que sur les deux précédents. Il passa une partie de son existence à l'étranger, et il n'a guère laissé de traces dans son pays. Nous ne connaissons ni son nom de famille, ni la date de sa naissance. Dans la matricule de la corporation des peintres de Gand, on rencontre, au xve siècle, plusieurs artistes portant le prénom de Joos (Justus, Judocus). Ainsi, en 1421, Joos Vande Riviere, F^{s} Denys, maître; en 1426, Joos Sneevoet, F^{s} Boudin, maître : nous le retrouvons juré en 1440, et doyen en 1461 ; en 1431, Joos Polleyn, doyen ; en 1449, Joos Goosteline, F^{s} Jan, maître; en 1465, Joos Van Durme, maître, et doyen en 1460; en 1476, Joos Smyters, F^{s} Jan, maître, et juré en 1469; en 1481, Joos Sammelynck, maître.

Mais ce serait recourir à une conjecture trop hardie que d'attribuer un de ces noms au Juste de Gand des historiens.

Un document cité par M. L. de Bast, et dont nous avons déjà parlé, le mentionne comme un disciple

de Hubert Van Eyck. Nous faisons de nouveau nos réserves sur l'authenticité de ce document : le renseignement qu'il nous donne s'accorde peu avec les témoignages officiels. En effet, il résulte d'un extrait des comptes de la confrérie du *corpo di Cristo*, à Urbin, produit par Pungileoni, qu'il travaillait pour cette association en 1475, c'est-à-dire quarante-neuf ans après la mort d'Hubert ; ce qui lui donnerait au moins soixante-dix ans d'âge à l'époque de son voyage en Italie. Il est possible cependant qu'il ait été élève de Jean.

C'est probablement par une extension erronée du passage de Guicciardini, où Josse de Gand est nommé parmi les premiers successeurs des Van Eyck, que Sanderus le qualifie disciple d'Hubert.

Par quelles circonstances cet artiste est-il allé s'établir à Urbin, où il resta au moins neuf ans? Est-ce le duc Federico di Montefeltro qui l'attira à sa cour avec tant d'autres artistes? Cela n'est pas impossible.

M. James Dennistoun [1] pense qu'il y fut invité à cause du renom de Jean Van Eyck, dont un tableau, le *Bain* (*V*. t. I, p. 121), existait dans la collection du duc ; cependant, il ne paraît point, dit-il, qu'il ait obtenu le patronage ducal, car les seuls travaux qu'il exécuta à Urbin lui furent commandés par une confrérie.

On ignore en quelle année et en quel endroit Josse de Gand termina sa carrière.

---

[1] *Memoirs of the dukes of Urbino*, etc., from 1440 to 1630, by James Dennistoun of Dennistoun. London, 1851 ; t. II, p. 257.

CHAPITRE VIII

VAN DER WEYDEN.

Les importantes découvertes de M. A. Wauters ont redressé complétement l'histoire de Roger Van der Weyden : on ne connaissait que son nom, mais on discutait sa personnalité; on citait ses œuvres, mais on les attribuait à des personnages différents. Aujourd'hui, la vie de cet artiste est singulièrement éclaircie par les recherches de l'infatigable archiviste. Après lui, il ne restait qu'à glaner.

Nos auteurs ont tiré parti, dans l'appendice, de la 2e édition du travail de M. Wauters : nous n'aurons donc que peu de chose à y ajouter.

Il est fait mention (p. 129 de l'appendice) d'un peintre nommé, dans les actes de 1410 à 1415, *Roegere*, et inscrit sous le nom de *Roegere van Bruesele* au livre de la corporation des peintres de Gand, comme franc-maître, en 1414. M. de Busscher recommandait ce fait à l'attention de M. Wauters, et le savant historien de Bruxelles croyait que l'on pourrait regarder ce *Roegere* comme le père de Roger Van der Weyden.

Depuis ce temps, de nouvelles recherches ont amené

M. de Busschere à identifier le *Roegere de scildere,* si souvent mentionné dans les comptes de la ville de Gand, avec *Roeger Van der Woestine,* peintre gantois, fils de Siger Van der Woestine, également peintre. Mais le *Roegere van Bruesele* est-il aussi le même personnage que Roeger Van de Woestine? M. de Busscher penche vers cette opinion, mais avec réserve. « C'est bien *Roger de Gand,* dit-il, et non *Roger de Bruxelles,* qui mourut en 1416-1417, dans la cité gantoise, puisque ses héritiers n'y payèrent point le droit d'issue, droit du dixième denier, applicable seulement aux héritiers étrangers. A moins que le *Roger de Bruxelles* du livre de la corporation des peintres ne soit le même individu que *Roger le peintre,* alias *Roger Van der Woestine,* et qu'on lui ait appliqué cette qualification ou ce surnom au retour d'un séjour plus ou moins long à Bruxelles. Nous lisons, en effet, dans les comptes de la ville de Gand qu'en 1404-1405 Roger Van der Woestine quitta sa cité et y paya le droit d'issue pour sa renonciation momentanée à la bourgeoisie. Il était de retour à Gand en février 1410. »

Cependant, il paraît difficile d'admettre qu'après avoir été nommé tant de fois par son nom de famille ou simplement par son prénom, les documents lui donneraient tout à coup, et pour une seule fois, un prédicat tout autre, un qualificatif décerné au peintre gantois, très-connu dans sa ville natale, à cause d'un séjour incertain dans une autre ville. Cela nous semblerait fort étrange. Il serait plus simple de prendre à la lettre l'inscription du livre de la corporation des peintres, et de regarder le *Roegere van Bruesele* comme un vrai Roger de Bruxelles, qui se serait fait affilier à la corporation de Gand, afin de pouvoir travailler dans cette ville.

M. A. Wauters suppose que ce Roger pourrait être le père de Roger Van der Weyden, mais serait-ce faire une conjecture trop hasardée que d'y reconnaître l'illustre peintre lui-même? Nous n'y voyons aucun obstacle.

M. Wauters établit que Roger Van der Weyden doit avoir vu le jour dans les dernières années du XIVe siècle, de 1390 à 1400. Il se maria au plus tard en 1424, et il avait peint, avant 1431, un triptyque pour le pape Martin V [1].

En admettant qu'il soit né en 1390, il aurait eu vingt-quatre ans en 1414, date de l'inscription de Roegere van Bruesele à la matricule de Gand. A cet âge, il pouvait avoir toutes les qualités nécessaires pour passer franc-maître.

Si notre opinion pouvait être établie, elle aiderait, croyons-nous, à expliquer une difficulté qui se présente, tant à l'égard de Roger Van der Weyden qu'à

---

[1] M. Wauters (*Roger Van der Weyden*, etc., p. 24) avance que Roger, à l'époque de son mariage, devait être maître, et en effet, dit-il, « dès l'année 1427, il travailla en cette qualité, à Gand; il y exécuta pour le conseil de Flandre trois écussons aux armes de l'Empereur, du duc de Bourgogne et du comte de Flandre qu'on lui paya 12 sous de gros. »

Le savant archiste de Bruxelles insiste plusieurs fois sur la date de ce travail et, vraiment, elle serait un jalon précieux dans l'histoire du peintre. Cependant, rien n'indique que dans le renseignement ci-dessus, tiré du registre 21802 de la Chambre des Comptes, il soit question de Roger Van der Weyden. Voici le texte du document.

« Item à Rogier le pointre pour avoir fait trois escuchons de pointure, l'un armoyez des armes de l'empereur, l'autre des armes de Monseigneur le duc et le tiers aux armes de Flandres lesquelz ont miz oudit siége en ordre, valent : xij, s. »

La désignation de Rogier le peintre nous paraît insuffisante pour désigner précisement Roger Van der Weyden. Le travail dont il s'agit ici est un travail peu artistique et il y a fort à douter que l'on eût été le confier à un artiste de Bruxelles. Il pouvait y avoir à Gand des peintres du nom de Roger; nous trouvons, par exemple, dans le Registre publié par M. de Busscher, en 1438, comme franc-maître un Rogier Van den Sloete.

l'égard d'autres peintres. Les témoignages historiques l'appellent indifféremment Roger de Bruges, Roger de Louvain, Roger de Bruxelles. Nous ne parlons pas de Roger de Tournai. D'où proviennent ces diverses qualifications ?

A cette époque, l'existence des artistes était essentiellement nomade. C'étaient des *artisans* qui s'en allaient *ouvrer* partout où on les appelait, et quelquefois à tant par jour. La liberté du travail n'existait pas ; les corporations, établies presque dans chaque ville, étaient munies de priviléges qui limitaient aux seuls bourgeois ou aux seuls membres la faculté d'exercer un métier dans l'enceinte d'une cité. Les statuts de ces corporations étaient très-sévères à l'égard des étrangers. Ainsi, par exemple, à Gand (et il en était de même ailleurs ; car tous ces statuts communaux sont à peu près calqués les uns sur les autres), à Gand, nul n'avait droit à la profession dans le métier des peintres et sculpteurs, ni d'y être reçu franc-maître, s'il n'était bourgeois de la ville. Le droit de bourgeoisie ne se conférait, sauf exemption, qu'après une année de domicile réel. Les étrangers payaient au métier, pour acquérir ce droit, dix marcs d'argent, poids de Troyes.

Les marchands étrangers ne pouvaient pas même exposer ou vendre des tableaux et objets d'art, à Gand, sans autorisation du métier, sauf durant la foire libre de la mi-carême. Cette autorisation s'accordait quelquefois, sous condition de payer une somme plus ou moins forte, pour l'entretien de la chapelle de la corporation.

En présence de ces obstacles, les artistes, appelés dans une ville pour l'exécution de travaux artistiques et ceux qui, voyageant de cité en cité, comme dit

M. de Busscher [1], s'arrêtaient là où des commandes leur assuraient l'exercice momentané de leur profession, n'avaient d'autre parti à prendre que de se faire octroyer le droit de bourgeoisie en payant la contribution fixée. Il n'y avait que les peintres chargés de commandes pour le comte de Flandre ou quelque autre autorité civile ou ecclésiastique qui fussent exempts de cette taxe.

L'inscription de Van der Weyden au registre de Gand nous donnerait la clef des différents lieux de naissance dont les historiens l'ont gratifié. Artiste de première ligne, il aura eu des commandes en diverses villes, et pour les exécuter, il se sera fait affilier aux métiers de Bruges, de Louvain, de Gand. Nous ne possédons plus le registre de la corporation de Bruges, et celui que M. Gailliard [2] a composé n'en peut aucunement tenir lieu; celui de Louvain fait également défaut. Il est donc impossible de contrôler notre conjecture.

On ne peut établir, avec certitude, le lieu de naissance de Roger : cependant toutes les probabilités militent en faveur de Bruxelles. Molanus, dans un chapitre spécial de son *Histoire de Louvain*, chapitre intitulé : *Pictores Lovanienses. Memoria aliquot pictorum Lovaniensium*, cite en première ligne *Roger* qu'il qualifie de *civis et pictor Lovaniensis*. M. Edw. Van Even [3] dit que cette affirmation laisse peu de doute quant au lieu de naissance de l'artiste, et il n'hésite pas à l'inscrire parmi les illustres Louvanistes. Nous croyons que le passage de Molanus n'a pas cette portée. L'intitulé

---

[1] *Bulletin de l'Académie royale de Belgique*, article de M. DE BUSSCHER, t. XX, 1re partie, p. 296 sq. ; t. XXI, 1re partie, p. 182.

[2] *De ambachten en neringen van Brugge*, etc., door J. GAILLIARD; Brugge, 1854.

[3] *De dietsche warande*, Amsterdam, 1858, p. 17. Article tiré à part.

du chapitre *Pictores Lovanienses* ne signifie point peintres nés à Louvain, mais peintres ayant résidé ou peint à Louvain. Ce qui le prouve, c'est que l'on y voit figurer les deux Stuerbout qui sont nés à Haerlem et Quintin Metsys qui, selon l'opinion générale, est né à Anvers. Ce qui le prouve encore, c'est que ce chapitre renferme seulement sept noms d'artistes qui ont réellement travaillé avec éclat dans la ville, et laissé des œuvres que Molanus mentionne et dont il fait l'éloge. S'il avait entendu parler des peintres nés à Louvain, il eût fourni une liste plus longue.

A nos yeux, le terme *civis* appliqué à Roger, prouve à l'évidence que Molanus a vu le nom du peintre inscrit sur un registre de bourgeoisie, probablement sur le *Liggere* même de la corporation de Saint-Luc.

Nous appliquerons le même raisonnement à la qualification de brugeois donné à Van der Weyden par quelques documents. Elève des Van Eyck, il est à supposer que Roger les aura suivis dans les deux grandes villes où ils ont exécuté leurs meilleurs travaux. A Bruges, il se sera fait inscrire, comme il l'a fait à Gand, sur le régistre du métier des peintres, et il aura suffi de quelques années de séjour dans cette ville pour en avoir conservé le nom, surtout auprès de l'étranger.

Quant au *Rogelet de le Pasture* du registre de Tournai, on ne peut, en présence des termes formels *natif de Tournai*, admettre l'identification de ce personnage avec notre Roger Van der Weyden. M. Pinchart discute cette question, en publiant le registre de Tournai à la suite de ces notes.

Après le travail consciencieux dans lequel M. Wauters a, pour ainsi dire, évoqué la vie toute entière de Roger Van der Weyden, il n'y avait plus qu'à glaner. Le savant archiviste de Bruxelles a dressé sur pied

l'homme et son œuvre, et les *desiderata* de l'histoire érudite sont en petit nombre : le lieu et la date de sa naissance, des documents officiels constatant ses rapports avec les Van Eyck et Memling, etc.

Depuis les recherches de M. Wauters, il n'a été publié, à notre connaissance, d'autre document sur Roger Van der Weyden que celui que nous avons trouvé dans le registre de la confrérie de Sainte-Croix, registre qui se trouve actuellement à la bibliothèque royale de Bruxelles.

Cette confrérie érigée autrefois en l'église de Caudenberg, à Bruxelles, comprenait parmi ses membres une grande partie de la cour, des fonctionnaires, etc. Le registre écrit en 1462, avec des additions postérieures, renferme plus de mille noms. Parmi ces noms figurent : « maître Roger Van der Weyden, peintre de la ville. La femme de maitre Roger. Elle a payé sa redevance pour les messes en une fois. » La manière dont le nom de Van der Weyden est inscrit dans ce registre indique qu'il s'agit d'un personnage éminent et respecté. La mention de sa femme faite séparément, et avec la note qui l'accompagne, est le seul exemple qu'il y ait dans le registre, après celui du duc et de la duchesse de Bourgogne. Cette espèce de déférence est une preuve de plus de la considération dont le grand artiste jouissait parmi ses compatriotes [1].

Pierre Van der Weyden. Le nom de ce peintre se trouve également dans le registre de Sainte-Croix, parmi les additions postérieures à 1462.

Nous ignorons si ce Pierre Van der Weyden, est un fils ou un parent de Roger, et si c'est le premier ou

---

[1] *Voy.* notre article dans la *Revue d'histoire et d'archéologie,* t. II, 1860, p. 220.

le deuxième du nom de Pierre que mentionne M. Wauters [1].

Roger Van der Weyden II. La biographie de Roger Van der Weyden le second ne s'est guère éclaircie. Nos auteurs (p. 171) donnent pour unique renseignement, l'inscription de ce peintre comme franc-maître sur le *Liggere* de la confrérie de Saint-Luc à Anvers, en 1528. C'est, en effet, à peu près tout ce que nous savons de lui.

M. Wauters a parfaitement démontré la confusion faite par Van Mander entre les deux Roger, dont il nommait l'un Roger de Bruges et l'autre Roger Van der Weyden, tout en attribuant à l'un une partie des œuvres de l'autre. Le second Roger Van der Weyden est resté inconnu, aucun document neuf n'a été fourni éclairant un peu son existence obscure, aucun tableau authentique n'a été découvert. Aussi y a-t-il lieu de s'étonner de trouver encore, dans la nouvelle édition de Kugler, cette ancienne erreur qui avait été si bien démolie, et de rencontrer dans plusieurs auteurs des attributions de tableaux à Roger Van der Weiden II. M. Waagen, qui maintient la confusion de Van Mander, lui assigne une douzaine de pièces. MM. Passavant et Hotho font de même. Dans l'état actuel de la question historique, ces attributions sont tout à fait imaginaires.

Goswin Van der Weyden. Le nom de cet artiste qui appartient également à la dynastie des Van der Weyden, fut prononcé pour la première fois par M. de Reiffenberg [4]; aux renseignements qu'il donne, le

---

[1] WAUTERS, *Roger Van der Weyden*, p. 97.
[2] KUGLER, *op. cit.;* 1861, t. II, pp. 383 et 387.
[3] *Handbook of painting*, t. Ier, p. 106.
[4] *De la peinture sur verre dans les Pays-Bas.* (Nouveaux mémoires de l'Académie de Bruxelles, t. VII.)

catalogue du musée d'Anvers en ajoute quelques autres tirés du *Liggere* de la confrérie de Saint-Luc. Nos auteurs les donnent, p. 170. M. Van Hasselt annonça, en 1849, la découverte d'une œuvre du peintre, l'*Assomption de la Vierge*, au musée de Bruxelles. La notice qu'il publia à ce sujet [1] fit sensation, et fut plusieurs fois analysée et reproduite. Mais dans un travail récent, M. Ed. Fétis vient d'y faire une importante rectification [2].

Ce tableau a été acquis, en 1844, par le musée de Bruxelles, et les experts l'attribuèrent à Gérard Van der Meire. Cette attribution fut contestée par M. Waagen, qui affirma d'une manière positive que ce triptyque était d'Hugo Van der Goes. En 1849, M. Van Hasselt, se basant sur les renseignements publiés par M. de Reiffenberg, fit connaître l'inscription reproduite dans l'appendice, p. 135, et donna le tableau à Goswin Van der Weyden. Faisant ensuite une description peu exacte du sujet, il avança que Goswin s'y était représenté avec son aïeul, le grand Roger, que les patrons des volets sont saint Josse, saint Wulmar et sainte Élisabeth, que les armoiries sont celles des Van der Weyden et des Goffaerts, etc.

M. Ed. Fétis prouve que ces affirmations renferment plusieurs erreurs. L'un des patrons est saint Hubert, les saint Josse et saint Wulmar sont simplement deux prêtres, la patronne est sainte Ursule. Quant aux blasons, l'un est celui de la confrérie de Saint-Luc, l'autre a appartenu à différentes familles des

---

[1] *Recherches biographiques sur trois peintres flamands du* XV[e] *et du* XVI[e] *siècle*, dans les *Annales de l'Académie d'archéologie d'Anvers*, t. VI.

[2] *Bulletin des commissions royales d'art et d'archéologie*, octobre 1862, p. 457.

Flandres, et était porté aussi par plusieurs confréries. On ne peut pas dire que ce soient les armoiries des Van der Weyden et des Goffaerts, attendu que celles-ci sont tout à fait inconnues, si tant est que ces familles aient eu des armoiries. Enfin, M. Fétis établit, d'après un document tiré des *Annales Tongerloenses*, de R. Vichet, manuscrit conservé à la bibliothèque de Tongerloo, que l'inscription de l'abbé Streyter se rapporte à un autre tableau, représentant la Vierge mourante, son Assomption et son Couronnement; sur les volets, l'Annonciation et la Nativité; au revers, deux épisodes de la Passion. Or, rien de tout cela n'existe dans le triptyque du musée de Bruxelles.

A qui donc appartient le soi-disant Goswin? En reviendra-t-on à Gérard Van der Meire? Adoptera-t-on l'opinion de M. Waagen qui se prononce pour Hugo Van der Goes? « Nous ne nous prononcerons pas sur ce point, dit très-sagement M. Fétis, parce que nous avons trop de ces attributions arbitraires démenties par des découvertes ultérieures, pour vouloir en risquer une à notre tour. Il y a tant d'analogie entre la manière de composer, les types et le mode d'exécution des peintres de l'école de Bruges, que le même tableau a été souvent attribué à trois ou quatre maîtres différents, par des archéologues dont le jugement fait autorité. »

La rectification faite par M. Fétis a son importance, car le tableau de Goswin avait déjà servi de prétexte pour former une œuvre à ce maître nouveau. Nous ne pouvons mieux faire que de reproduire les passages de la notice de M. Fétis sur ce point : ils renferment quelques réflexions pleines de justesse, qui sont applicables à plusieurs faits analogues :

« La notice publiée par M. Van Hasselt était si

affirmative, que le doute ne parut pas permis, et que le triptyque, d'abord attribué à Van der Meire, fut inscrit dans le catalogue du musée, sous le nom de Goswin Van der Weyden. L'erreur que la nouvelle attribution tendait à propager avait plus de gravité qu'on ne pourrait le supposer au premier abord. En effet, la découverte d'une œuvre authentique, ou désignée comme telle, d'un maître dont il n'existait pas de peinture connue, a pour conséquence immédiate de donner lieu à une série d'attributions nouvelles faites par analogie. On croit avoir un type, et à ce type on rapporte des productions jusqu'alors anonymes, avec lesquelles elles semblent présenter des points de ressemblance. C'est ainsi que M. Waagen, après avoir dit qu'il considérait Van der Goes comme l'auteur du triptyque de Bruxelles, ajoutait : Deux peintures plus petites et incomparablement plus faibles, mais dues au même pinceau, se trouvent au même musée. Elles portent les nos 402 et 403, et sont données comme procédant d'un maître inconnu. L'un est un portrait d'homme accompagné de saint Jacques, l'autre un portrait de femme placée sous la protection de sainte Catherine.

« Quoique l'indication fournie par M. Waagen puisse être discutée, on l'accepte généralement sur la foi de son autorité. Seulement, comme le triptyque de l'*Assomption* passait de Van der Goes à Goswin Van der Weyden, après la publication du travail de M. Van Hasselt, les deux petits portraits partagèrent sa fortune. On ne se borna pas là. M. Ad. Siret, dans un travail sur le musée de Bruxelles, communiqué au *Messager des sciences et des arts*, de Gand, signala comme étant positivement de Goswin un tableau intitulé : *la Circoncision*, et classé parmi les œuvres de peintres

inconnus. On alla jusqu'à donner au même Goswin la série des sujets du Nouveau Testament, attribués précédemment à Roger Van der Weyden l'Ancien, puis à Roger le Jeune. A peine connu de nom naguère, Goswin Van der Weyden devenait tout à coup un des peintres dont l'œuvre était le plus considérable, et Dieu sait où s'arrêterait l'extension donnée à sa paternité, si l'on continuait à inscrire sous son nom tous les tableaux offrant de l'analogie avec le triptyque du musée de Bruxelles. »

La notice de M. Ed. Fétis contient sur Goswin une particularité dont il doit la communication à M. Van Spilbeeck, bibliothécaire de l'abbaye de Tongerloo. Dans plusieurs registres de cette abbaye, remontant à la première moitié du XVIe siècle, et où il est parlé de Goswin Van der Weyden, ce peintre est qualifié de concierge ou gardien du refuge d'Anvers (*hospes refugii nostri Antverpiæ*). Dans ces pièces, on le voit assister à des assemblées de personnes notables du monastère, et signer plusieurs actes importants, ce qui autorise à croire, qu'en l'absence de l'abbé ou des officiers administrateurs, l'*hospes* était le principal de la maison dont la garde lui était confiée.

CHAPITRE IX.

ŒUVRES DE VAN DER WEYDEN.

Parmi les œuvres nombreuses qui portent le nom de Roger Van der Weyden dans les catalogues des musées et des collections, il n'y en avait qu'une seule jusqu'ici dont l'attribution fût certifiée par un document historique. C'est le triptyque des chartreux de Miraflores, aujourd'hui à Berlin. Toutes les autres ne lui appartiennent que selon les opinions plus ou moins admissibles des iconophiles, et la plupart d'entre ces œuvres sont ballottées entre lui et d'autres maîtres. M. A. Wauters a dressé une liste de près de cinquante productions, existantes ou perdues, et, en compulsant des catalogues, ce nombre pourrait s'augmenter considérablement.

Une heureuse découverte a doté la Belgique d'une œuvre certaine du maître. L'église de Saint-Pierre, à Louvain, possède un triptyque, la *Descente de Croix,* dont il est question, t. Ier, p. 188, et sur lequel nous avons été le premier à attirer une sérieuse attention, lorsque nous fîmes connaître l'*Histoire de Louvain,* de Molanus.

Depuis longtemps déjà, ce triptyque avait été attribué à Roger Van der Weyden, entre autres par M. Nieuwenhuys, mais la crasse dont il était recouvert, par suite d'un abandon plus que séculaire, le dégradait à tel point que l'on hésitait à y voir un travail de maître. Nous même, en communiquant à M. Wauters le passage inédit de Molanus, d'où il résulte que Roger peignit un retable pour la famille Edelheer, famille dont les armoiries, reconnues par M. Génard [1], se trouvent sur le triptyque, nous inclinâmes à croire que c'était une copie.

Les doutes sont levés aujourd'hui. En 1859, M. Et. Le Roy, à qui le triptyque avait été confié, afin d'être restauré, détacha des planches qui avaient été clouées sur les volets extérieurs, et l'on vit apparaître, suffisamment conservée, l'inscription suivante en caractères gothiques : *Dese tafel heeft vereert heeren Willem Edelheer en Alyt, syn weerdinne, in 't jaer Ons Heeren MCCCC en XLIII.* (Messire Guillaume Edelheer et Adelaïde, son épouse, ont fait honneur de ce tableau en l'an de Notre Seigneur 1443.) Molanus nous avait appris déjà que ces personnages avaient fondé, en 1443, une chapellenie dans l'église de Saint-Pierre. De plus, on reconnut la moitié d'un monogramme, formant la moitié d'un W. C'est donc bien le retable qu'offrirent les fondateurs de la chapellenie : les dates, les noms, les documents, tout concorde pour en établir la certitude. Aujourd'hui, le triptyque, parfaitement nettoyé, se trouve dans une chapelle du chevet, et peut servir désormais de point de comparaison pour les autres œuvres du maître [2].

---

[1] M. A. Van Hasselt avait erronément attribué ces armoiries aux familles Giellis et Verrusalem.

[2] *Voy.* sur cette découverte la notice de M. E. Le Roy dans le

En parlant de l'*Adoration des anges* (p. 184), qui se trouve aujourd'hui au musée de Berlin, nos auteurs avancent que ce tableau fut vendu par le curé de Middelbourg, en Flandre. Nous sommes obligé de rectifier cette erreur. M. l'abbé Andries a publié, dans le *Messager des sciences*, de Gand (année 1855, p. 69), une lettre par laquelle il établit qu'à l'époque où il était curé de Middelbourg, il eut le bonheur, en faisant démolir un pan de muraille du presbytère, de découvrir un tableau peint sur toile, représentant le sujet en question. Ce tableau a été restauré et se conserve soigneusement dans l'église de Middelbourg. Une gravure au trait en fut publiée dans le *Messager* de 1836. « Ce qui se trouve au musée de Berlin, dit M. Andries, c'est l'original peint sur panneau que possédait M. Nieuwenhuys, à Bruxelles, précisément au moment où la gravure de notre copie, par sa publication au *Messager*, venait d'attirer l'attention publique. Sur ces entrefaites, M. Waagen, directeur du musée de Berlin, arriva à Bruxelles, et s'empressa de faire l'acquisition de l'original. »

La 2e édition du catalogue du musée d'Anvers (1857) rectifie une erreur avancée par nos auteurs, au sujet du tableau des *Sept Sacrements* (p. 190, note 1). Les armoiries, que l'on avait cru d'abord appartenir à la famille de Boonen, ont été reconnues par M. Génard, pour être celles de Jean Chevrot, évêque de Tournai, qui occupa le siége de cette ville de 1437 à 1467. Les rédacteurs du catalogue ont argué de ce fait que le Van der Weyden, auteur du tableau, et le Rogelet de la Pasture, du registre de Tournai, pourraient bien

---

Journal des Beaux-Arts, 1861, p. 31, et surtout celle de M. Piot, dans la *Revue d'histoire et d'archéologie*, Bruxelles, 1861, t. III, p. 197.

être le même personnage. Cette opinion, soutenue par M. Génard, a été combattue par M. Wauters [1].

Les trois tableaux, *la Trinité, Sainte Véronique, la Vierge et l'Enfant*, dont il est question, p. 194, appartiennent aujourd'hui au musée Staedel, à Francfort [2]. M. Waagen les attribue à Roger le Vieux, et Passavant, à Roger le Jeune.

Il est question, p. 195, d'un portrait de *Charles le Téméraire*, qui ne se retrouve plus. Le musée de Bruxelles a acheté, de M. Nieuwenhuys, un tableau que le vendeur prétendait être ce portrait perdu. L'œuvre a été acquise pour son mérite et non pour cette attribution extrêmement douteuse.

---

[1] *Voy. Catalogue du Musée d'Anvers*, 1857, p. 30; — Génard, *Luister van Sinte-Lucas Gilde*, 1854, p. 27.

[2] *Verz. d. Stæd. Instit.*, nos 72-74.

CHAPITRES X ET XI.

ANTONELLO DE MESSINE.

Nous ne sommes pas en mesure de rien ajouter à la biographie d'Antonello, telle que l'ont exposée nos auteurs. Nous ne sachons pas que l'on ait découvert le moindre document qui puisse mettre fin aux ardentes controverses dont la vie de cet artiste a été l'objet, tant en Italie qu'en Belgique. Seulement nous tenons à constater qu'un revirement s'est opéré dans le premier de ces pays et que, dédaignant désormais de faire de la question de la peinture à l'huile une question de nationalité, des écrivains érudits y ont hautement défendu les droits de Van Eyck. Nous citerons en première ligne le père Vincenzo Marchese [1] et le comte Secco Suardo [2]. Ces écrivains ont pleinement admis ce que nous apprend Vasari, relativement aux rapports entre Van Eyck et Antonello de Messine, et ils ont expliqué, de la manière la plus satisfaisante, nous semble-t-il, les difficultés que présentaient certains passages du biographe italien.

---

[1] Vasari, etc., édition de 1848. Le Commentaire sur la vie d'Antonello de Messine est du P. V. Marchese.

[2] Secco Suardo, *op. cit.*

Partant de cette observation que les récits du biographe d'Arezzo sont généralement basés sur un fond vrai, mais que l'on y rencontre d'innombrables erreurs de dates et de circonstances accessoires, ils se sont peu préoccupés de prendre à la lettre des contradictions et des impossibilités, et d'argumenter de là à la négation de faits très-acceptables, ils ont essayé, au contraire, de redresser ces erreurs de détail et de les expliquer. C'est ainsi, par exemple, que lorsque Vasari avance qu'Antonello se rendit en Flandre, après avoir vu un tableau de Jean Van Eyck, appartenant au roi Alphonse, il commet évidemment une erreur de date, du reste très-excusable. N'ayant pas une Chronologie sous les yeux, Vasari peut très-bien avoir confondu Alphonse avec son prédécesseur René. C'est ce qu'admettent également nos auteurs.

Mais lorsqu'ils ajoutent que l'on trouve en Belgique des traces nombreuses du séjour d'Antonello, et qu'ils citent à l'appui le passage d'un manuscrit produit par M. de Bast, nous croyons devoir faire une observation et une réserve.

Nous ne connaissons réellement d'autres traces de ce séjour que le récit de Vasari et l'influence de l'école flamande qui se traduit sur les tableaux d'Antonello. Nos historiens nationaux n'ont conservé aucun souvenir du maître italien, et nul document authentique sorti de nos archives n'a révélé son passage en Flandre. Aussi, nous croyons-nous obligé de renouveler ici la réserve que nous avons faite déjà au sujet du manuscrit cité par M. de Bast, et de manifester encore une fois le regret que le zélé écrivain gantois n'ait pas cru devoir donner des détails exacts sur la date, le contenu et la valeur de ce manuscrit dont il a tiré des révélations curieuses, mais très-contestables.

Le tableau du musée d'Anvers est un point de repère très-important dans la vie d'Antonello : la date qui s'y trouve a été l'objet de vives discussions, malheureusement interminables. Y lisait-on d'abord, avant les maladroits nettoyages dont il a été victime : *Anno* 1445 ? ou ce chiffre a-t-il toujours été ce qu'il est incontestablement aujourd'hui, 1475 ? Nous sommes d'avis, avec nos auteurs, que le témoignage de M. de Bast, corroboré par celui d'autres personnes qu'il cite dans sa notice, est très-acceptable : cette première date est confirmée d'ailleurs par l'existence, au musée de Berlin, d'un tableau portant réellement le chiffre de 1445. Quant au long espace entre cette année et celle de 1474, date du panneau cité par Lanzi, il a été réduit de quelques années par le tableau que vient d'acquérir la *National Gallery* de Londres. Nous empruntons au *Journal des Beaux-Arts* [1], cet excellent moniteur des découvertes artistiques, la notice qu'il a donnée sur cette œuvre :

« Ce tableau est peint sur panneau (de châtaignier?), il mesure en hauteur 42 1/2 centimètres, en largeur 32 centimètres, y compris une bordure qu'on y a ajoutée et qui a une largeur de 2 1/4 centimètres. Le revers du panneau est enduit d'une couche de couleur qui, autrefois, a dû être blanche, espèce de préparation, dite *gesso*. Cette couche, cependant, n'a pas empêché le panneau d'être attaqué par les vers. Le sujet du tableau représente une figure du Christ en buste, un peu moins que grandeur naturelle. La tête est vue de face, les yeux regardent le spectateur. Quelques boucles de cheveux, peintes avec délicatesse,

---

[1] *Journal des Beaux-Arts*, dirigé par M. Siret. Saint-Nicolas, 1862, p. 12.

retombent sur les épaules. La robe est une tunique de couleur cramoisi foncé. Sur l'épaule gauche, on voit une partie de manteau bleu. La main droite est levée pour bénir, à la hauteur du milieu de la poitrine. Les doigts de la main gauche reposent sur le bord d'un parapet qui a 10 centimètres de hauteur. L'expression de la tête est pleine de dignité; le caractère rappelle un peu Bellini, le dessin est soigné et le coloris chaud.

« L'état du tableau est, en général, remarquablement bon. La main droite et le bord de la tunique avaient d'abord été peints un peu plus haut. Les *répentirs* sont visibles, et on se gardera bien de les faire disparaître. Presque au milieu du parapet se trouve un *cartellino*, rendu avec netteté : il représente un morceau de papier déplié et attaché en deux endroits avec de la cire; ce *cartellino* porte la légende suivante : *Millesimo quadricentissimo sexstagesimo quinto* XIII[e] *Indi. Antonellus Messanens me pinxit*...

« L'écriture de cette inscription suffit à elle seule pour indiquer l'époque à laquelle elle a été faite. Le style du tableau désigne clairement Antonello comme en étant l'auteur.

« Après le mot *pinxit* se trouve le signe O°, lequel a été expliqué sur le tableau d'Anvers comme devant signifier *Oleo*.

« Ce tableau se trouvait en Piémont depuis quinze à vingt ans; antérieurement il était à Naples. On voit le sceau de cette ville sur le revers. On pense qu'il provient de la Sicile, où le peintre se trouvait en 1465. Cette date est particulièrement intéressante, car c'est le seul tableau que l'on connaisse d'Antonello entre 1445 et 1474. »

CHAPITRE XIII.

HANS MEMLING.

Entre les grands artistes de la vieille école flamande, Memling est peut-être celui qui a le plus à se plaindre des historiens. Non-seulement, la plupart l'ont à peine cité, mais il a eu la chance singulière de voir estropier son nom par un mauvais écrivain étranger, et d'être appelé, pendant un siècle environ, d'un nom qui n'était pas le sien. Et aujourd'hui, que le doute n'est plus possible, des écrivains belges lui donnent encore ce nom de Hemling, inventé par Descamps. « La question est peu importante, dit M. Michiels, voilà, sans doute, pourquoi on la regarde comme fondamentale en Belgique. »

Les discussions qui ont eu lieu à ce sujet étaient parfaitement motivées. En France, on nous accusait de ne pas même connaître au juste le nom d'un de nos hommes les plus illustres; en Allemagne, on adoptait la lecture *Hemling*, pour rattacher l'artiste à des familles de ce nom à Brême et à Constance. Aussi, c'est moins en Belgique qu'en Allemagne, que la question a été discutée. « Si nous adoptons le nom de

Memling, dit M. Harzen, le peintre Hemling est perdu pour l'Allemagne [1]. »

La question n'est donc pas si oiseuse que M. Michiels veut bien le dire. Aujourd'hui, heureusement, elle est terminée. Les documents dont nous allons parler prouvent authentiquement qu'il faut lire Memling, selon la vieille leçon de Van Mander. La petite difficulté paléographique de l'H avec un troisième pied vertical, que l'on remarque sur des tableaux du maître, et qui avait donné lieu à la fausse appellation de Descamps; cette difficulté est également levée, quoiqu'elle n'eût jamais offert un doute sérieux.

M. Lœdel, dans un petit travail plein d'esprit et de science [2], a produit une ancienne gravure allemande, représentant saint Maurice, et dont l'inscription est suivie d'un alphabet, dans lequel l'M se trouve double. La première fois, il est dans sa forme ordinaire, la deuxième, il a la forme de l'H avec le troisième pied, tel qu'on le voit sur les tableaux de Memling. De plus, dans l'inscription, ce deuxième M est employé comme lettre initiale d'un nom. M. Lœdel apporte d'autres preuves pour établir que c'était là une règle paléographique à cette époque.

La biographie de Memling a reçu de notables éclaircissements. M. Weale, par de patientes recherches dans les Archives de Bruges, a découvert toute une série de pièces relatives au grand peintre et à sa famille.

D'après les documents publiés par M. Carton, et reproduits par nos auteurs (II, pp. 29 et suiv.), il était

---

[1] *Archiv für zeichnenden Künste.*

[2] H. Loedel, *Kleine Beitrage zur Kunstgeschichte.* Köln, 1857, 1 vol. in-4°.

avéré qu'en 1477 déjà, à l'époque où la légende de Descamps l'incorporait dans l'armée de Charles le Téméraire, Memling peignait tranquillement à Bruges.

De ces extraits des comptes, rendus par Jean Van Hesschen, doyen des *librariers*, nos auteurs, à l'exemple de M. Carton, ont conclu qu'à cette époque Memling devait être dans la dernière pauvreté, attendu qu'on lui livre le bois sur lequel il doit peindre les volets d'un tableau, et qu'on lui fait des payements d'à-compte sur ses travaux.

M. Weale observe, avec raison, que cette conclusion n'est pas fondée et qu'il est prouvé par une foule d'exemples, qu'il était tout à fait dans les usages de nos ancêtres, lorsqu'ils voulaient faire peindre un tableau, de se procurer un panneau ou de la toile, et de les livrer au peintre.

Memling était si peu dans le besoin, que cette même année 1480 il figure dans les comptes de l'obédience de la cathédrale de Saint-Donatien, comme payant une rente de 34 deniers parisis, et dans les comptes de la fabrique comme débiteur d'une autre rente de 35 deniers. Il paye, en même temps, une rente de 9 escalins à la table des pauvres de l'église Notre-Dame.

Ces rentes étaient des charges subsistant sur deux maisons et une parcelle de terrain, situées rue du Pont flamand, vis-à-vis la cour de Thérouanne, maisons que Memling avait acquises, avant mai 1480, d'un nommé Jean Godier.

M. Weale est parvenu à déterminer exactement l'emplacement de ces maisons, qui ont été renouvelées à la fin du XVIe siècle.

En 1480 encore, Memling figure dans le tableau de

deux cent quarante-sept personnes qui prêtent de l'argent à la ville de Bruges, pour frais de la guerre entre Maximilien et la France. La cotisation est de 20 escalins.

Le document le plus important parmi ceux qu'a découverts M. J. Weale, c'est un acte extrait du registre pupillaire de la section de Saint-Nicolas, à Bruges, et contenant le partage de la communauté, comme on dirait aujourd'hui, opéré entre Memling et ses enfants, après le décès de la femme du peintre. Cette pièce est du 10 septembre 1487, et il en résulte que la femme de Memling s'appelait Anne et qu'il avait trois enfants, nommés Jean, Pétronille ou Cornélie et Nicolas. La fortune à partager consistait dans les deux maisons et le terrain dont nous avons déjà parlé, et dans une somme d'argent provenant de la vente des biens meubles.

Enfin, le même acte renferme un dernier article par lequel, le 10 décembre 1495, les tuteurs des enfants mineurs de Memling « apportent au profit des susdits enfants, à la chambre pupillaire, d'après leur demande, la masse des biens des susdits enfants qui leur est dévolue et échue par le décès de leur père susdit. »

Il résulte de ces documents que l'artiste ne vécut point dans la pauvreté, comme le veut la légende. En 1479 et 1480, lorsqu'il peignait les tableaux de l'hôpital de Bruges, maître Hans avait pignon sur rue et figurait parmi les bourgeois taxés. Il est probable que son aisance date de longtemps avant cette époque, car, d'après le contexte des actes de partage, il semble résulter que la fortune mobilière et immobilière de Memling formait un acquet de communauté. Si ces propriétés lui étaient venues du chef de

sa femme, soit par contrat de mariage, soit par testament, constitution permise avant l'édit perpétuel de 1611, il semble que cette clause eût été rappelée dans l'acte de partage. Donc, si Memling a acquis ces propriétés par le fruit de son travail, il a dû nécessairement y mettre plusieurs années.

M. Weale examine, en quelques lignes, la question de savoir si Memling est né à Bruges. « Dans les nombreuses recherches, dit-il, que nous avons faites dans les différentes archives de la ville de Bruges, nous n'avons pas une seule fois rencontré le nom propre *Memlinc*, si ce n'est lorsqu'il s'agit du peintre lui-même et de sa famille. L'absence complète de ce nom de famille nous a amené à conclure que, si Memling est Flamand, il n'est point Brugeois. On pourra nous objecter que s'il n'était pas né bourgeois de Bruges, nous trouverions des traces de l'achat de bourgeoisie dans les comptes de la ville; nous ferons remarquer à cet égard que, quoiqu'il soit certain que Jean Van Eyck, Thierry Stuerbout, Pierre Coustain, Gérard Van Oudewater, Pierre Pourbus et d'autres encore, aient habité Bruges et y aient travaillé, il n'est pas davantage fait mention de ce même achat des droits de bourgeoisie, fait par eux. Nous croyons certain que, lorsqu'ils étaient peintres du duc, ils étaient dispensés de cette formalité ; nous pouvons donc supposer aussi qu'à cette époque, la ville, heureuse de posséder dans ses murs un grand talent comme l'était celui de notre Memling, lui avait, à son tour, accordé spontanément le droit de bourgeoisie, sans le soumettre à la règle générale [1]. »

---

[1] M. J. Weale ayant interdit la reproduction de ces documents curieux, nous avons dû nous borner à les analyser. Ils ont été publiés

La question de nationalité reste donc entière. Van Vaernewyck, dans son *Nieu tractaet* et dans l'*Historie van Belgis* [1], dit que la ville de Bruges est ornée, non-seulement dans ses églises, mais encore dans ses maisons, de peintures de maître Hugues, de maître Roger et de Hans l'Allemand *(den duytschen Hans)*. Nos auteurs, commentant ces paroles, disent : « Van Mander a démontré que le *duytschen Hans* ne désigne pas Hans Memling, mais bien Hans Singer, peintre, né à Zinger, dans la Hesse, et qui était maître dans la corporation d'Anvers, en 1543. »

Il y a là une inexactitude. Van Mander ne s'est pas préoccupé de démontrer l'identité du *duytschen Hans* avec Hans Zinger. Après les chapitres particuliers consacrés aux Van Eyck, à Roger de Bruges, à Hugo Van der Goes, il consacre un chapitre à « différents « peintres de l'ancien temps ou du temps moderne. » « Il y eut, dit-il, autrefois, en Allemagne et dans les Pays-Bas, de nobles artistes et des hommes éminents dans notre profession, sur lesquels les historiens ont laissé peu de renseignements ; aussi, il n'y a, pour ainsi dire, que leurs noms seuls qui soient parvenus jusqu'à nous, surtout dans nos Pays-Bas.

« Comme, autrefois, la plupart des graveurs étaient en même temps peintres, nous voyons çà et là des preuves ou des souvenirs de leur talent dans leurs estampes. C'est ainsi que les gravures de Sebald Beham, Suanius (Suavius), Lucas de Cranach, Israël de Mayence (Israël Van Meckenen) et le beau Martin (Schöngauer), attestent combien ces hommes furent

---

dans le *Journal des beaux-arts*, année 1861, pp. 21, 34, 45 et 53, et résumés par M. Weale lui-même, dans son Catalogue du musée de l'académie de Bruges.

[1] Fol. 132 v°.

d'excellents maîtres dans leur temps, car je ne puis en fournir des preuves par leurs tableaux.

« Me rapportant maintenant à quelques-uns de nos compatriotes des Pays-Bas, dont la vie et les œuvres, ainsi que le temps où ils vécurent, ne me sont connus qu'en partie et d'une manière incomplète, je cite les suivants : d'abord, un maître de Bruges, très-éminent pour ce temps reculé, et nommé *Hans* Memmelinck. Il y avait de lui, à Bruges, une châsse ou *fierte* dans l'hôpital de Saint-Jean, ornée de figures d'assez petite dimension, mais d'un art tellement exquis que, plus d'une fois, on offrit en échange une châsse d'argent massif. Ce maître florissait avant l'époque où Pierre Pourbus vivait à Bruges. Celui-ci estimait tant ce chef-d'œuvre, qu'il ne manquait jamais d'aller l'admirer, aux jours des grandes fêtes, quand on en accordait la vue au public : il ne pouvait assez le voir et le louer : on peut juger par là quel homme éminent devait être ce maitre. »

Ce sont là les seules paroles qu'il consacre à Memling. Plus loin, dans le même chapitre, après avoir dit quelques mots d'un grand nombre de peintres, il continue : « Il y eut aussi, à Anvers, un Hans l'Allemand *(Hans de Duytscher)*, ou Singher, du pays de Hesse. Il y avait de lui, à Anvers, rue de l'Empereur, chez Charles Cockeel, une chambre tout entière peinte à la détrempe, avec de grands arbres, tilleuls, chênes et autres. Il fit beaucoup de dessins de tapisseries, mais il ne peignait pas bien en contre-partie. Il entra dans la Gilde d'Anvers en 1543. »

C'est également tout ce qu'il dit de Singher, mais

---

[1] Selon Nagler, ce Hans Singher ou Zingher était de Marburg. On ne connaît aucun ouvrage de lui.

il n'y a aucune corrélation entre ce paragraphe et celui qu'il a consacré à Memling; il ne démontre ni ne combat l'identité du *Duytschen Hans*, peintre qui peignait à Bruges, et *Hans de Duytscher*, qui travailla à Anvers. Ce Singher doit avoir été un peintre médiocre, et il est tout à fait improbable que ce soit de lui que parle Van Vaernewyck, en le mettant, pour ainsi dire, sur la même ligne que Roger et Hugues. Le *duytschen Hans* de Van Vaernewyck doit être un artiste de la même trempe que ces derniers; et qui, mieux que Memling, remplit cette condition?

Le *Journal des beaux-arts* (1861, pp. 179-196) a publié une discussion curieuse entre M. le Dr W. Müller von Königswinter, et M. J. Weale, au sujet de la nationalité de Memling. Le premier prétendait identifier le peintre de Bruges avec Hans von Memmingen, de Cologne, un artiste dont M. J.-J. Merlo a construit la biographie, par ses recherches dans les archives [1]. M. J. Weale n'a pas eu de peine à prouver que cette identification est tout à fait impossible; mais, tout en la réfutant, il expose son opinion sur la probabilité de l'origine allemande de Memling. Les arguments qu'il avance sont très-acceptables : « dans les archives de Bruges, dit-il, on rencontre, dans les documents du xve et la première moitié du xvie siècle, le nom de *Jan*, à chaque instant. Mais je n'ai rencontré le nom de Hans que trois fois, et chaque fois celui qui le portait était Allemand. »

On pourrait ajouter qu'on ne rencontre guère ce nom qu'une fois ou deux dans la matricule de la corporation de Gand, et que, sur les dix-sept peintres du

---

[1] J.-J. Merlo. *Die Meister d. altkölnischen Malerschule.* Köln, 1853, in-8°

nom de Hans mentionnés par Van Mander, huit sont Allemands, les autres sont Frisons, Hollandais ou des Belges qui se sont établis à l'étranger. Ce nom de Hans, quoique n'étant pas tout à fait inusité, accuse, en général, une origine étrangère.

Les autres arguments de M. Weale sont fondés sur le passage de Van Vaernewyck, sur l'absence du nom de Memling dans les documents, excepté lorsqu'il s'agit du peintre et de ses enfants, sur le caractère de l'architecture qu'on rencontre dans les tableaux les plus anciens de Memling, et qui est toute rhénane, et enfin sur le type des figures, qui est tout à fait allemand.

Mais toutes ces conjectures, quelques plausibles qu'elles soient, sont loin encore d'atteindre à la vérité historique. Il en est de même des autres conjectures que l'on a émises relativement aux pérégrinations de Memling en Italie et en Espagne. La découverte de la date du décès de Memling met fin aussi à l'identification de notre artiste avec maître Juan Flamenco, qui peignait pour le couvent de Miraflores, de 1496 à 1499.



CHAPITRE XIV.

Les portraits de Guillaume Moreels et de sa femme, Barbe de Vlaenderbergh, ont été acquis, à la vente de tableaux de M. Van den Schrieck, en avril 1861, par le musée de Bruxelles, pour la somme de 4,500 francs.

Nos auteurs n'ont pas cité, parmi les œuvres de Memling, le portrait d'un chanoine de l'ordre de Saint-Norbert, et le portrait d'un membre de la famille de Croy, tous deux au musée d'Anvers [1]. Ils en parlent au chap. XV.

Il est peu de peintres à qui on ait attribué autant d'œuvres qu'à Memling. Il y a quelques années, alors que notre vieille école était moins connue qu'elle ne l'est maintenant, Memling partageait, avec Jean Van Eyck, la paternité de la plupart des tableaux *gothiques*. Aujourd'hui encore, il n'est pas exonéré de cette charge, et il est peu de collections qui ne se vantent de posséder une ou plusieurs œuvres de lui. La galerie Weyer, que nous avons déjà citée à propos des Van Eyck, en avait six, d'après le catalogue. Une seule

[1] *Catalogue*, nos 35 et 36.

avait réellement du mérite. C'était le nº 234, représentant la *Vierge et l'Enfant Jésus sur un trône*. L'attribution n'était guère contestée par les iconophiles présents à la vente, et elle a été acquise pour la *National gallery*, de Londres, au prix de 17,250 francs. La peinture avait beaucoup souffert.

Dans son *Handbook of painting*, M. Waagen attribue encore à Memling :

1º *Le Crucifiement* du Palais de Justice, à Paris, triptyque que nos auteurs donnent à Hugo Van der Goes (t. I, p. 129), et qui n'est probablement ni de l'un ni de l'autre [1] ;

2º Un petit diptyque, représentant un *Crucifiement*, et une donatrice, Jeanne de France, fille de Jean II, duc de Bourbon, avec son patron, saint Jean-Baptiste ; appartient au révérend Jean Fuller Russell, à Greenhithe, duché de Kent [2] ;

3º *La Chute d'Adam*, dans la collection d'Ambras, à Vienne, diptyque que M. Waagen croit être de la première époque du maître [3] ;

4º *Le Dernier Jugement*, de Dantzig ; nous nous sommes longuement étendu sur cette œuvre, pp. XCVI et suiv. ;

5º *David et Bethsabée*, au musée de Stuttgart ; M. Waagen avait d'abord attribué ce tableau à Roger Van der Weyden, le vieux ;

6º *L'Annonciation*, dans la collection du prince Radzivil, à Berlin. Ce tableau porte la date de 1482. Il a souffert des nettoyages ;

---

[1] WAAGEN, *Handbook*, p. 96, et *Kunstblatt*, 1847, p. 186.

[2] WAAGEN, *Treasures of art in Great Britain*, London, t. IV, p. 285.

[3] *Handbuch*, etc., p. 117. M. Waagen ne cite pas ce tableau parmi ceux de Memling, dans l'édition anglaise de son *Manuel*.

7° Une *Vierge avec l'Enfant*, un donateur et un ange. Au musée de Vienne, où il est attribué à Van der Goes [1];

8° Un *saint Christophe*, à Holker Hall, Lancashire, manoir du duc de Devonshire. Attribué à tort à Albert Durer;

9° Un tableau votif, en la possession du comte Duchatel, à Paris. Au centre, la Vierge et l'Enfant; à droite, les donateurs et leurs enfants; à gauche, les donatrices et leurs filles. Rapporté d'Espagne par le général d'Armagnac;

10° *La Vierge et l'Enfant*. Petit triptyque, à Vienne, attribué à H. Van der Goes. Nos auteurs en parlent (t. I, pp. 137 et 138) [2];

11° *La Vierge sur un trône avec l'Enfant*, dans la galerie Lichtenstein, à Vienne. Attribué à Lucas de Cranach [3];

12° *Saint Jean-Baptiste au désert*, dans la Pinacothèque, à Munich. Attribué à H. Van der Goes [4].

Il est encore une œuvre importante, à laquelle de nombreuses autorités attachent le nom de Memling, et dont, par conséquent, nous devons dire quelques mots. C'est le célèbre *Buisson ardent*, de l'église métropolitaine d'Aix, en Provence. Le tableau central de ce triptyque représente la Vierge, posée au milieu de feuilles, de fleurs et de flammes, elle tient dans ses bras son divin fils. A ses pieds, Moïse, ôtant sa chaussure et un ange tenant un sceptre. Au fond, une ville traversée par un fleuve. Les volets représentent les

---

[1] M. Waagen ne cite pas ce tableau dans l'édition allemande de son *Manuel*.
[2] Non cité dans l'édition anglaise
[3] Non cité dans l'édition anglaise.
[4] Non cité dans l'édition allemande.

donateurs : le roi René et sa femme Jeanne de Laval[1].

Attribuée au roi René lui-même, par la tradition populaire, cette œuvre magnifique fut jugée, par quelques connaisseurs modernes, comme appartenant au pinceau de Jean Van Eyck. Cette opinion, émise d'abord par M. Porte[2], en 1823, fut adoptée plus tard par M. Jules Renouvier et confirmée par M. Waagen. Mais une circonstance rend cette supposition inadmissible. Le roi René n'épousa Jeanne de Laval qu'en 1455. Or, Jean Van Eyck est mort en 1440. M. de Chennevières-Pointel[3] en fit honneur à Memling, et cette opinion a été adoptée et développée avec talent, par M. Marius Chaumelin[4]. Ce connaisseur pense que le *Buisson ardent* a été peint à Aix même, autour de l'année 1470, et il admet que Memling dut séjourner en Provence. « Cela n'aurait rien de contraire, dit-il, avec ce que l'on sait de la vie aventureuse de ce grand artiste, que ses historiens font voyager en Allemagne, en Italie et en France, avec son maître Van der Weyden, et que quelques-uns même envoient mourir en Espagne, dans la chartreuse de Miraflores. Maintenant, aura-t-il été mandé directement par le roi ou attiré à sa cour par la faveur que tous les hommes de mérite étaient sûrs d'y trouver ? Cette dernière conjecture est, sans doute, la bonne ; cependant, nous savons, d'une façon positive, que René ne se

---

[1] Des gravures de ce triptyque se trouvent dans les *OEuvres complètes de René d'Anjou*, publiées par M. de Quatrebarbes. Angers, 1845.

[2] *Aix ancien et moderne*. Aix, 1823, in-8°.

[3] *Peintres et enlumineurs du roi René*. Montpellier, 1857.

[4] *Recherches sur la vie et les usages de quelques peintres provinciaux de l'ancienne France*. Paris, 1847-1854, t. I, p. 130.

[5] *Les trésors d'art de la Provence exposés à Marseille*, en 1861. Marseille, 1862, in-8°, pp. 107 et suiv. C'est de cet excellent ouvrage, très au courant de l'histoire de l'art, que nous avons extrait plusieurs renseignements sur ce triptyque.

faisait pas faute d'appeler à lui, du fond de la Flandre, les artistes peintres et sculpteurs dont il avait besoin. Une lettre de lui, extraite des archives d'Angers, et publiée par M. J. Renouvier [1], — lettre adressée à un certain « maistre Jehanot le Flamant, » en qui l'on a voulu voir Jean de Bruges lui-même, — nous montre le roi, demandant à son correspondant « deux bons campaignons peintres, » au lieu de deux qui lui ont été déjà envoyés, et dont il n'est pas satisfait.

« En supposant que maistre Jehanot et Van Eyck ne fassent réellement qu'un, n'est-il pas à croire que le maître brugeois dut recommander à René deux de ses meilleurs élèves, Rogier Van der Weyden et Memling, par exemple, deux bons compaignons peintres, s'il en fût? »

Cette conjecture est ingénieuse, néanmoins, nous la

---

[1] Cette lettre du roi René, publiée d'abord par M. Renouvier, ne fait pas partie des Archives d'Angers. Elle appartient à la collection particulière de M. Dobrée, de Nantes, et avait été communiquée à M. Renouvier, par M. Anat. de Montaiglon. Celui-ci l'a publiée de nouveau, d'une manière plus exacte, dans les *Archives de l'art français, Documents,* t. V, p. 213. Nous croyons pouvoir la reproduire comme un document important et curieux :

« A MAISTRE JEHANOT LE FLAMENT,

« Maistre Jehanot, si me vueillez envoier en brief deux bons com-
« paignons paintres, en lieu des deux que m'avez envoiez, et qui ne
« sont souffis(amment) bons compaignons à faire ce qu'en voulois,
« mais bien m'ont ce gasté tout à plain, n'aiant à la robbe rezé
« (rasé, enlévé) bien la vielle painture devant que repaindre. Et on
« tableau de la Jouste n'ount prins boys bien sec ne paravant sechié,
« ou quel est jà fente. Et n'est pourtant faulte de bon soleil en ces
« parties ad ce faire. Et sy auront mieulx à me mectre que led. boys
« quy me vous les fait renvéer non tant pour tumber en rude cerveil
« que en melleur enseignement de painture. Et hastez de m'envoier
« les deulx aultres bons, dont en ai bien à faire, et qu'il n'y (ait)
« faulte.

« Escript le xv[e] jour d'octobre.

« RENÉ. »

croyons inadmissible, du moins pour ce qui regarde Memling. Celui-ci, selon nous, n'a jamais pu être l'élève de Jean Van Eyck. En effet, de l'acte publié par M. Weale, il résulte qu'en 1495, date de la mort de Memling, ses trois enfants étaient encore mineurs, c'est-à-dire âgés de moins de vingt-cinq ans. En supposant que l'aîné avait alors vingt ans (chiffre sans doute exagéré, car les enfants du peintre sont nommés dans ce document *Hanekin, Nielkin et Claykin*, diminutifs dont on ne se serait pas servi s'il s'agissait d'enfants âgés de quinze ans), nous arrivons à constater que Memling s'est marié vers 1475. En admettant ensuite qu'il avait trente-cinq ans, à l'époque de son mariage, nous descendons à l'année 1440, année de la mort de Jean Van Eyck. Nous n'oserions pas reculer de beaucoup la date de sa naissance : en observant les plus anciennes œuvres authentiques datées du peintre, celles de l'hopital de Bruges, nous devons y reconnaître la main d'un artiste arrivé dans le plus complet épanouissement de son talent, mais jeune encore. Ces couleurs fraîches et vives, ces vierges au visage suave et tendre, cette nature pleine de vie et de jeunesse, le sentiment qui règne dans ces pages, tout cela n'a pas été produit par le pinceau d'un homme déjà sur le seuil de la vieillesse. Or, si l'on admet que Memling avait vingt ans à la mort de Jean Van Eyck, il en résulte qu'il a exécuté la châsse de sainte Ursule, à l'âge de soixante ans et qu'il s'est marié à cinquante-cinq. Ces suppositions seront difficilement admises.

Est-ce de Van der Weyden qu'il s'agit dans la lettre?

Il faudrait d'abord savoir quand elle a été écrite et à qui elle s'adresse. « Si j'étais forcé de choisir, dit M. Montaiglon, je penserais plutôt à Van Eyck qu'à tout autre; nous sommes en France, et par là il est

probable que nous avons à faire à un grand peintre plutôt qu'à un peintre ordinaire ; il n'y a guère que les grands dont la renommée passe, de leur vivant, les frontières de leur pays. »

Il y a dans cette lettre deux passages dont on pourrait inférer quelque chose. Le roi parle d'un tableau *de la Jouste*. Ce tableau est-il connu ? Nous pensons qu'il s'agit là d'une représentation des fameuses joûtes de Saumur, lors de l'institution de l'ordre du Croissant, en 1448, ou de celles qui eurent lieu l'année suivante, à Tarascon, au *Pas d'armes de la Bergère*, joûtes que le royal artiste retraça lui-même dans ses miniatures. Ce qui tendrait à le faire croire, c'est le passage de la lettre où il dit : « Et n'est pourtant faulte de bon soleil *en ces parties*, » passage d'où il semble résulter, dit M. de Montaiglon, qu'à cette époque René se trouvait en Provence [1]. Si notre conjecture était fondée, ce ne serait pas à Jean Van Eyck que s'adresserait la lettre puisqu'il était mort depuis 1440. D'ailleurs, est-ce bien de ce titre si simple de *Maistre Jehanot le Flament* que le roi eût honoré Jean Van Eyck, le varlet de chambre du duc de Bourgogne et le premier peintre de son temps ? Nous ne le pensons pas. Nous ne croyons pas davantage, quoique le fait ne soit pas impossible, qu'elle est adressée à Memling. Celui-ci commençait à florir lorsque le roi René était à son déclin. Or, depuis 1470, date de la mort de son fils, Jean d'Anjou, le roi de Provence ne mena plus qu'un vie triste et solitaire, entrecoupée de malheurs, et il ne paraît plus s'être occupé de l'art qui avait tant charmé les années

---

[1] Le roi René, disent les biographes, passait ordinairement l'hiver à Marseille, où il se promenait sans cortége sur le port, pour se pénétrer de cette chaleur que répand le soleil de Provence. c'est ce qu'on appelle dans ce pays-là, se chauffer à la cheminée du roi René.

de sa jeunesse et de son âge mur. Il mourut en 1481, quand Memling travaillait à sa châsse de sainte Ursule.

Jusqu'à ce qu'un document nouveau survienne, ce *Jehannot le Flament* est un de ces nombreux inconnus qui, comme les *Juan Flamenco, Juan de Flandes,* les *Hayne,* semblent n'avoir laissé leurs noms dans les archives que pour torturer les Saumaises de l'histoire des arts.

Il n'y a aucune corrélation à établir entre la lettre à Jehanot et le triptyque d'Aix : on ne peut donc rien inférer de l'un à l'autre. Nous en avons pris occasion cependant pour constater que cette œuvre ne peut être de Van Eyck.

Peut-elle être de Roger Van der Weyden comme le pensent M. A. Wauters [1] et M. Trabaud [2]? Nous n'avons pas vu le tableau, nous ne sommes donc pas à même de juger les attributions : d'ailleurs, dans le courant de ces notes, nous envisageons les œuvres des peintres exclusivement sous le rapport historique.

Le fait n'est pas impossible, cependant, il y a une grave difficulté. Le portrait du roi René, selon tous ceux qui en ont parlé et à en juger d'après les gravures, accuse un homme d'âge. En 1455, lors de son mariage avec Jeanne de Laval, il avait 47 ans : sur le tableau il en paraît au moins soixante et sa femme au moins trente, ce qui nous porte vers l'an 1468. Or, Roger Van der Weyden est mort en 1464, et, d'ailleurs, dans les dernières années de sa vie, cet artiste paraît n'avoir pas quitté la Belgique, ce qu'il aurait dû faire pour

---

[1] *Roger Van der Weyden,* p. 92.

[2] *Souvenir de l'Exposition des beaux-arts.* Marseille, 1861. (Ouvrage cité par M. Marius Chaumelin.)

exécuter les portraits du roi et de la reine de Provence [1].

Reste l'attribution à Memling. Pour les motifs que nous avons allégués plus haut, à propos de la lettre à maistre Jehanot, nous croyons que cette attribution est également difficile à concilier avec ce que nous savons de l'histoire de Memling. Cependant cette conciliation n'est pas impossible. Si l'œuvre accuse le style du maître de la châsse de sainte Ursule, on pourrait admettre que le triptyque d'Aix a été exécuté entre les années 1470 et 1475, avant que Memling soit venu se fixer à Bruges. Il y a là dans la vie du peintre tout une période qui nous est entièrement inconnue et qui ouvre la porte à toutes les suppositions.

---

[1] M. Marius Chaumelin est d'avis que le tableau a été peint à Aix, même autour de l'an 1470. Nous ne comprenons pas comment il a pu dire que « l'attribution à Van der Weyden est parfaitement soutenable. » Très au courant, comme il l'est, de l'histoire de notre école, et connaissant les travaux de M. Wauters, comment n'a-t-il pas vu que cette attribution est inconciliable avec la date de la mort de Roger Van der Weyden?



CHAPITRE XV.

IMITATEURS DE MEMLING ET DE VAN EYCK.

Quelques éclaircissements historiques ont été donnés par M. J. Weale, sur le triptyque du *Baptême*, qui se trouve à l'Académie de Bruges. L'infatigable archéologue a découvert que les donateurs du tableau sont Jean des Trompes, écuyer, trésorier, puis échevin, etc., de Bruges, et sa seconde femme, Marie Cordiers, et que l'œuvre doit avoir été exécutée vers 1508. Mais, malgré de longues recherches, il n'est point parvenu à découvrir le nom du peintre. Adoptant l'opinion de MM. Crowe et Cavalcaselle, il y voit un imitateur de Memling et le précurseur de l'école des paysagistes de Dinant [1].

M. Waagen [2] l'attribue à un maître de l'école de Calcar, tout en y reconnaissant l'influence de Memling.

Le double diptyque du musée d'Anvers, dont il est question dans ce chapitre (p. 58), n'est pas inscrit sous le nom de Memling dans la deuxième édition du

---

[1] *Catalogue du musée de l'académie de Bruges*, p. 59 et suiv.
[2] *Handbuch*, etc., p. 168.
[3] *Catalogue*, etc., n°s 37-40.

catalogue d'Anvers [1]. La date et la signature qu'on y observe rendent cette attribution impossible, tout autant que la qualité même de l'œuvre. M. le chanoine Carton a émis l'opinion que les initiales C. H. signifient Corneille Herrebout. C'est le nom d'un peintre brugeois qui vivait à la fin du XVe et au commencement du XVIe siècle. Le volet de gauche porte au revers un portrait, qu'on a reconnu aux armoiries pour être celui de Robert de Clercq, abbé des Dunes, près de Bruges, de 1519 à 1557. Le portrait du volet de droite est celui d'un autre abbé, probablement Antoine Wydoot, coadjuteur de Robert de Clercq et son successeur [2].

Le portrait de Philippe le Bon (p. 61) n'est pas attribué à Memling dans la deuxième édition du catalogue d'Anvers.

---

[1] *Catalogue*, etc. n°s 37-40.
[2] *Voy.* sur ce tableau, le *Messager des sciences*, etc., 1829-30.

CHAPITRE XVI.

DIERICK STUERBOUT.

Longtemps ignoré, le nom de Stuerbout doit aux recherches modernes la juste gloire dont il rayonne. Il fut porté par deux artistes, soigneusement distingués par Guicciardini : Dierick de Haarlem et Dierick de Louvain, le père et le fils. Nous n'avons sur le premier qu'un seul renseignement, la courte note de Molanus [1].

Le second, le célèbre Thierry Stuerbout, le fondateur de l'école de Louvain, est aujourd'hui suffisamment connu par ses œuvres et par quelques circonstances de sa vie.

M. Alph. Wauters a publié un document d'où il résulterait que Thierry Stuerbout est né en 1391. C'est l'extrait d'une enquête, faite à Bruxelles, le 9 décembre 1467, dans laquelle le dernier témoin, nommé Thierry de Hairlem, se dit âgé de soixante-seize ans ou environ. M. Edw. Van Even a émis le doute que ce

[1] JOH. MOLANI *Historiæ Lovaniensium,* libri XIV, ed. P. F. X. De Ram. Bruxelles, 1861, t. I[er], p. 610. « THEODORICUS BOUTS uterque. 1. Claruit inventor in describendo rure, mortuus anno ætatis 75, domini 1400, die 6 maii. Ejus et filiorum ejus Theodorici et Alberti effigies exstant apud Minores, e regione suggestus. »

témoin soit l'artiste de Louvain. Nous partageons ce doute.

L'acte dans lequel il figure est un procès-verbal d'enquête, tenue à la date ci-dessus donnée, par Henri Magnus, chambellan de Mgr le duc de Bourgogne, et son lieutenant des fiefs de Brabant, et par d'autres commissaires, « sur les faits et contenus ès escriptures de l'amman de Bruxelles, touchant les biens et deniers d'icelle ville..... à l'encontre de Messire Woutre de le Wincle, chr, et Phle de Nieuwenhove, tant conjoinctement comme divisement, deffendeurs, en laquelle enqueste ont esté oys les témoings dont les noms suivent :

« 1o Maistre Jehan Beeden, Dr en théol., religieux de l'ordre des Carmes, en ceste ville de Bruxelles; 2o Messire Jehan d'Engien, seigneur de Kestergate, chr; 3o R. P. en Dieu, Mgr Godefroy, évesque d'Aignen; 4o Geldolf Henkenschoot; 5o Jehan Van der Noot, fil. Wouters, rentmre de Bruxelles; 6o Éverard Van den Poele, rentmre de ceste ville de Bruxelles; 7o Henry de Keysere, demeurant en ceste ville de Bruxelles; 8o Thierry de Hairlem, aigé de septante-six ans ou environ. »

Il est question dans cette enquête de bruits qui couraient sur des malversations qui auraient été commises dans la gestion des finances de la ville de Bruxelles. La plupart des témoins cités sont formellement indiqués comme demeurant dans cette ville, et il est probable qu'ils y étaient domiciliés tous. Il serait assez étrange qu'un peintre de Louvain eût été appelé à Bruxelles, pour témoigner dans une affaire

---

[1] Voy. *Kronyk van het historisch genootschap te Utrecht*, 1850, p. 257. — *Voy.* aussi *Revue universelle des arts*, 1856, p.

tout à fait en dehors du cercle de ses relations, car il n'est question dans l'enquête que de l'administration des finances de la ville.

Dans aucun acte cité jusqu'à présent, le peintre Stuerbout n'est qualifié du nom de Thierry de Hairlem. Ce dernier nom est probablement celui d'un particulier, d'un fonctionnaire, peut-être. Nous l'avons rencontré deux fois dans des documents de l'époque : une première fois, dans le registre de la confrérie de Saint-Croix, dont nous avons parlé ci-dessus, p. CXXXIII ; on trouve parmi les membres : Dieric van Herlam ; une deuxième fois, dans le *Primordiale monasterii Rubræ Vallis* (*voy.* ci-dessus p. CXXIV), où nous voyons figurer entre les noms des affiliés au couvent celui de *Theodoricus de Harlam.*

Une autre difficulté s'oppose à l'identification de ces deux personnages. On sait que le peintre mourut en 1479, pendant qu'il travaillait à une œuvre capitale que le magistrat lui avait commandée. Or, s'il était né en 1391, il devait avoir quatre-vingt-huit ans en 1479. A cet âge, on ne travaille plus guère.

« Ce fut indubitablement son père qui l'initia à l'art, » dit M. Van Even. Or, dans la note de Molanus, on voit que le père mourut en 1400. Cela ne s'accorde point avec la date du décès de Thierry, fils ; entre les deux dates, il y a un espace de soixante-dix-neuf ans : il faudrait donc admettre que Thierry, fils, est mort centenaire, pour qu'il ait pu recevoir de son père l'instruction artistique. Nous croyons qu'il y a erreur chez Molanus : elle provient d'une lecture fautive de la date inscrite sur le tableau dont il parle, tableau qui est mentionné aussi par Miræus, dans un passage curieux de sa Chronique. « L'invention divine de la peinture à l'huile, dit-il, est rapportée par la plupart

des auteurs à l'an 1410, mais elle fut communiquée par Van Eyck aux peintres belges avant 1400, comme le prouvent d'antiques tableaux, peints en couleurs mêlées d'huile, et entre autres celui que l'on voit à Louvain, dans l'église des Recollets, et dont l'auteur ou le peintre est mort en 1400, selon l'inscription [1]. »

La conséquence tirée par Miræus de la date inscrite sur ce tableau est bien hasardée; rien ne prouve que le tableau eût été peint en 1400; de la note de Molanus, au contraire, il résulterait plutôt qu'il a été exécuté après la mort de Thierry II et d'Albert, fils de Thierry Ier, puisqu'il contenait également leurs portraits.

En tout cas, la date de 1400, désignée comme date de décès de Thierry Ier, nous paraît inadmissible avec ce que nous savons de l'histoire de ses fils Thierry et Hubert ou Albert. Celui-ci mourut en 1483. M. Van Even a trouvé dans les archives de Louvain la mention de plusiers Bouts ou Stuerbouts, dont la filiation n'est pas établie.

Stuerbout laissa des enfants, cela résulte des documents cités en note, pp. 70 et 71. Aussi, nos auteurs commettent-ils une erreur, en disant qu'après sa mort, *ses frères et ses neveux*, tous peintres, réclamèrent le payement de ce qui était terminé de l'œuvre à laquelle Thierry travaillait à l'époque de son décès. Mais nous ne savons rien de ses enfants.

Les deux tableaux de la salle de justice à Louvain, l'œuvre capitale qui nous reste de Thierry, appartien-

[1] Divinum hoc inventum plerique ad a. C. 1410 referunt : sed ante a. C. 1400, id Belgicis cum pictoribus Eickium communicasse, convincunt vetustiores tabellæ coloribus oleo mixtis depictæ : atque in his ea quæ in templo Franciscanorum Lovanii spectatur : cujus quidem auctor sive pictor notatur obiisse anno 1400. (A. Miræus, *Rerum toto orbe gestarum chronica*. Antverpiæ, 1408, p. 345.)

nent aujourd'hui au musée de Bruxelles, où ils brillent au premier rang parmi les produits de notre école antique. Ils ont été acquis, en janvier 1861, pour 28,000 francs, de M. C.-J. Nieuwenhuys, le même qui les avait été chercher à Louvain, le 4 octobre 1827, pour compte du roi Guillaume Ier. L'histoire de ces tableaux est encore un exemple curieux de l'*indifférentisme* artistique du temps passé.

En 1826, le prince d'Orange visita l'hôtel de ville de Louvain, et s'arrêta avec complaisance devant les deux panneaux de Stuerbout, qui se trouvaient dans le plus triste état. Il témoigna le regret qu'on les laissât ainsi : mais l'administration communale, selon la coutume de ce temps, n'avait pas les ressources nécessaires pour les faire restaurer. Le prince résolut alors de les acquérir pour les préserver de la destruction. Ce fut le roi, son père, qui se chargea de la négociation. On fit d'abord quelques difficultés, mais, en présence d'embarras financiers, la ville céda bientôt. Elle construisait alors un *monument :* cet édifice lourd et mesquin, en style Vignole breveté, qui prend tout un coin de la place où brille le splendide hôtel de ville. Les fonds manquaient pour l'achever. Le roi Guillaume insista, et la commune vendit les deux panneaux, pour la somme de 10,000 florins. Le roi avança la somme, mais il eut soin de la faire restituer à sa liste civile, en imputant le prix d'achat sur les fonds votés par les Chambres, pour la construction du palais destiné à son fils [1]. Quand les tableaux arrivèrent à Bruxelles, ils

[1] M. C.-J. Nieuwenhuys a contesté ce fait. M. Edw. Van Even lui a répondu en publiant les pièces officielles. L'art. 2 de l'arrêté royal d'acquisition, en date du 13 avril 1827, porte ce qui suit : « Notre ministre de l'intérieur est autorisé à acquérir, de la régence de Louvain, pour une somme de 10,000 florins, les deux tableaux de

furent restaurés par les soins de M. Nieuwenhuys, et offerts par le roi au prince d'Orange, au jour anniversaire de sa naissance.

« Les deux peintures furent placées dans la riche galerie du prince, et y restèrent jusqu'en 1839. En 1841, elles furent placées dans la galerie royale de la Haye. Le 15 août 1850, lors de la vente de la collection du roi des Pays-Bas, elles furent haussées à 9,000 florins, mais retenues. M. C.-J. Nieuwenhuys les acheta, en 1856, de la reine-mère, et les garda pendant cinq ans [1]. »

Enfin, après quelques démarches initiatives de celui qui écrit ces lignes, l'administration des beaux-arts les acquit, et les conserva au pays. La Belgique aura ainsi, par trois fois, dû payer de ses deniers cette œuvre magistrale.

Le tableau de la *Cène*, à Saint-Pierre de Louvain, que nos auteurs attribuent, avec tant de raison, à Stuerbout, est bien décidément de lui. Comme de coutume, cette œuvre remarquable avait été nommée de tous les noms de l'école flamande. Descamps la donnait à Quentin Matsys; M. Hotho, à Roger Van der Weyden; Me Schopenhauer, MM. Passavant et Michiels, à Memling; M. Waagen, à Josse de Gand, etc. M. C.-J. Nieuwenhuys est le premier dont le coup d'œil exercé y découvrit, ainsi que dans le *Martyre de*

Hemmeling, prémentionnés (on croyait alors qu'ils étaient de ce peintre, le nom de Stuerbout n'ayant pas encore été exhumé), pour l'ornement du palais de notre bien-aimé fils, le prince d'Orange, à Bruxelles, et sera ladite somme imputée sur les fonds votés pour l'érection de ce palais. » L'ordonnance de payement, mandatée sur les *fonds votés pour la construction du palais*, fut transmise à la régence, par dépêche du 14 novembre 1827.

[1] VAN EVEN, *Thierry Bouts*, dit *Stuerbout*. (*Revue belge et étrangère*, 1861, pp. 506 et suiv.; et tiré à part, p. 13.)

saint Érasme, le faire de Stuerbout [1]. Plus tard, la note de Molanus, rapportée ci-dessus, p. 147, vint confirmer cette supposition. En 1858, M. Edw. Van Even, en compulsant les comptes de la confrérie du Saint-Sacrement, fut assez heureux pour retrouver la quittance même délivrée par Bouts, lors du payement total du tableau de la *Cène.* Elle est écrite de la propre main de l'artiste, sur une feuille du compte de 1468 [2].

Dans son travail sur ce peintre, M. Van Even cite encore quelques œuvres innommées, que divers iconophiles attribuent à Stuerbout. Nous y renvoyons le lecteur.

---

[1] *Description de la Galerie de S. M. le roi des Pays-Bas.* Bruxelles, 1843, pp. 19-20.

[2] Edw. Van Even, *Thierry Bouts,* etc., p. 37.—*Louvain monumental,* p. 206.)

AVIS.

Pour satisfaire à de nombreuses demandes, nous distribuons dès à présent la fin du texte de l'ouvrage de MM. Crowe et Cavalcaselle, ainsi que les notes et additions de M. Ruelens.

Les notes de M. Pinchart sont sous presse et paraîtront au commencement de mai avec la table des matières.

BRUXELLES. — EM. DEVROYE, IMP. DU ROI.


UC SOUTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY
A 000 460 028 4

